nr. 11 (23)
revistă lunară de cultură
cinema
cinematografică
BUCUREŞTI — NOIEMBRIE — 1964

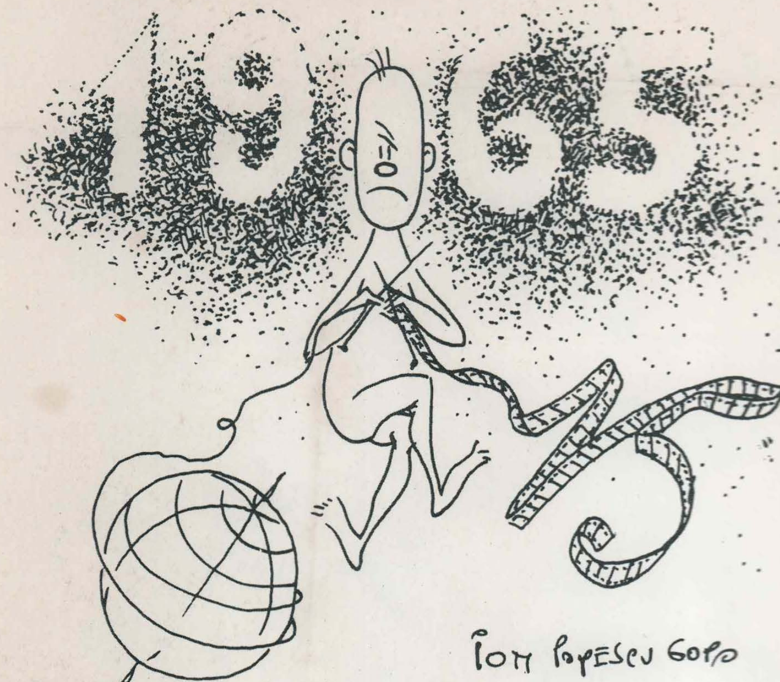
După „Erupţia" şi „Valurile Dunării", LIVIU CIULEI realizează în prezent „Pădurea Spînzuraţilor"

15 ani de cinematografie socialistă

Interviuri cu: **Henry Fonda şi compozitorul Roman Vlad**

Un nou film romînesc: *COMOARA DIN VADUL VECHI*

Profiluri: Dziga Vertov — Graţiela Albini — Andrzej Wajda



15

PAUL CORNEA:

DIRECTOR AL STUDIOULUI „BUCUREŞTI"

TINERETE SI MATURITATE

Despre cinematografia romînească s-a spus pînă de curînd că umblă în pantaloni scurți, în înțelesul direct al vîrstei, dar și în acela, figurat, al inexperienței. De fapt, examinînd lucrurile de aproape, ne convingem că nici prima afirmație, nici ce de-a doua nu mai sînt astăzi îndreptățite.

Evoluția prodigioasă a filmului romînesc, sub auspiciile materiale hărăzite de socialism, a climatului de încurajare și încredere stimulat de Partid, a parcurs în ultimii 15 ani o etapă din istoria cinematografiei mondiale care măsoară mai mult decît o jumătate de secol. Noi n-am mai repetat experiențele altora, nu ne-am așezat în băncile școalei ca să reedităm punct cu punct fazele unei dezvoltări îndelungate, laborioase și adesea bîjbîitoare. Cum era și firesc, am năzuit — și în cea mai mare măsură am și izbutit — să ne adaptăm dintr-o dată la nivelul cel mai înalt.

Din acest punct de vedere, premiile recente, obținute de cineaștii noștri la Concursul internațional de tehnică cinematografică de la Milano, reprezintă un exemplu concludent. Ele au fost cîștigate într-o confruntare grea, unde nimeni nu era dispus să ne acorde favoruri. Totuși, cîțiva creatori au obținut distincții de prestigiu tocmai în domenii din cele mai gingașe, considerate pînă nu de mult drept apanaje ale țărilor puternic industrializate, cu veche tradiție de artă cinematografică. Anul trecut am primit o distincție la Moscova pentru utilizarea sunetului stereofonic, anul acesta patru premii în Italia pentru ingeniozitatea mișcărilor de aparat și reușita filmării în culori, pe o peliculă (fie spus în paranteză asimilată de-abia de un an în laboratoarele de la Buftea). Faptele arată deci că, în punctele cele mai

(Continuare în pag. 2)

Valurile Dunării — **1960**





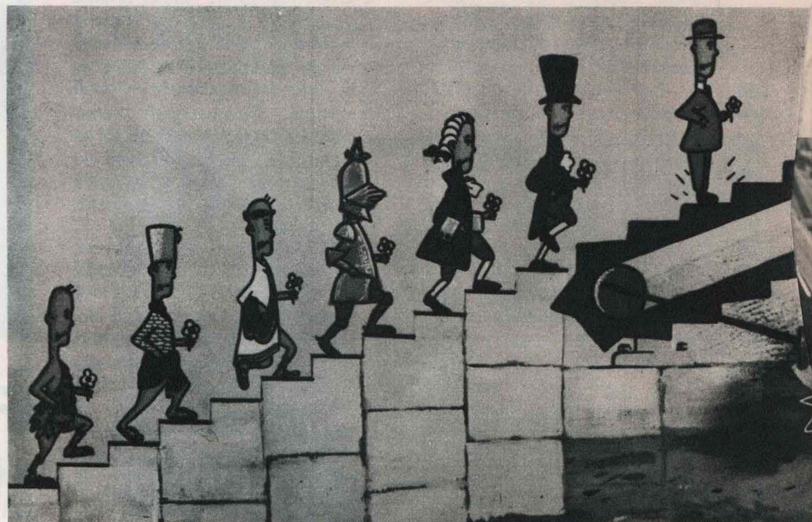


ani

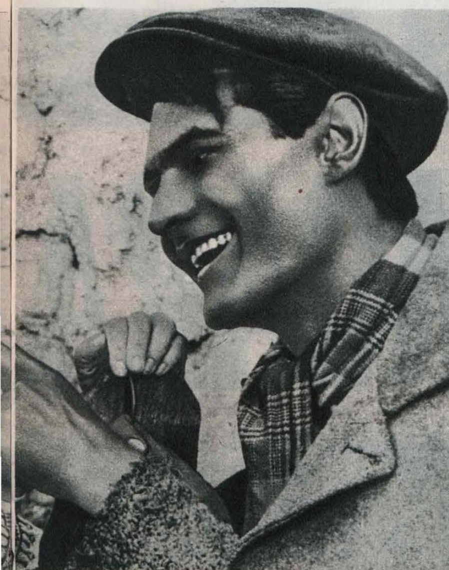


Moara cu noroc — 1956

DE CINEMATOGRAFIE SOCIALISTĂ

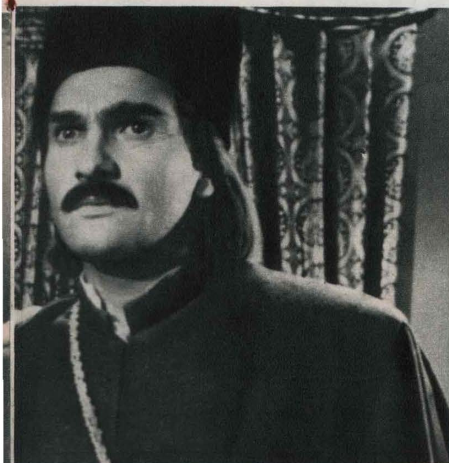


Scurtă istorie — 1957



Lupeni'29 — 1963

Tudor — 1963



Aristide Moldovan:

DIRECTOR AL STUDIOULUI „ALEXANDRU SAHIA"

ÎN PAS CU NOUL

În anul 1945, un grup de comuniști înființează „Filmul Popular", cu sediul în București, str. Scaunelor. Deși cu titulatură de Societate Anonimă Romînă, era vorba de fapt de o unitate de presă filmată îndrumată de Partidul Comunist din Romînia.

Această societate își desfășoară activitatea pînă în 1948, cînd ia ființă „Cinexfilm", Societate comercială de stat.

La 2 noiembrie 1948, făcîndu-se naționalizarea tuturor întreprinderilor cinematografice, activitatea societății „Cinexfilm" se mărește prin trecerea în administrarea sa a unui număr important din cinematografele existente în țară. În 1949 „Cinexfilm" își schimbă titulatura în „Romfilm".

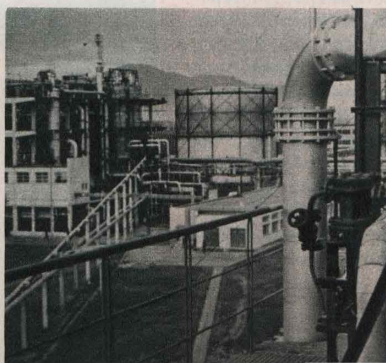
De la 1 martie 1949, cînd s-a produs această schimbare, noua întreprindere de stat „Romfilm" produce filme artistice, documentare, jurnale, prelucrează pelicula în laboratoare, punînd astfel bazele primei industrii cinematografice socialiste.

Întrucît pentru o singură întreprindere, obiectul activității era prea vast și cerințele de filme erau din ce în ce mai mari, la 1 decembrie 1950, întreprinderea „Romfilm" se desparte în două, formîndu-se un studio de filme artistice denumit „București" și un al doilea, de filme documentare, jurnale cinematografice, dublare și sincronizare de filme, executări de lucrări de laborator, denumit „Alexandru Sahia", Prin această măsură s-au creat posibilități ca fiecare studiou să-și poată urmări, în condițiuni mai bune, producția respectivă.

Ca un rezultat al revoluției culturale, născut în condițiile transformării socialiste a patriei noastre, studiourile, din primele zile ale existenței lor s-au dedicat cauzei democrației populare și socialismului. Filmele

(Continuare în pag. 22)

Romînia — orizont'64



avansate ale producţiei noastre, putem lucra la nivelul performanţelor tehnice mondiale.

Dar sub raport creator? Problema este mai complexă, parametrii care influenţează rezultatul final sînt aci mai numeroşi, mai puţin previzibili şi nu totdeauna dependenţi în mod strict de calificarea unuia sau altuia dintre membri echipei de filmare. Cu toate acestea, şi pe tărîm propriu-zis artistic, o serie de realizări ale cinematografiei naţionale s-au impus opiniei publice din ţară, au fost consacrate prin obţinerea de premii la festivaluri internaţionale şi s-au înscris deja printre valorile de seamă ale culturii noastre noi. Asemenea filme ca *Moara cu noroc*, *Valurile Dunării*, *Setea*, *Lupeni*, *Tudor*, filmele lui Ion Popescu Gopo, *Străinul*, am putea adăuga *Pădurea spînzuraţilor* şi *Neamul Şoimăreştilor*, încă nedistribuite pe piaţă, măsoară progresele remarcabile săvîrşite în scurt timp. Ele dovedesc că cinematografia naţională şi-a constituit un limbaj capabil să reflecte aspiraţiile poporului romîn, că se îmbogăţeşte tipologia eroilor literaturii şi altor domenii de artă cu personaje vii, autentice şi reprezentative, că ea îmbină conţinutul patriotic cu un mesaj profund umanist.

Sînt însă şi alte elemente care ar merita să fie luate în considerație. De pildă, creşterea constantă a volumului producţiei, mărirea numărului de spectatori la filmele din producţia naţională şi tendinţa sănătoasă de dezvoltare a exportului. Ne permitem a furniza numai două cifre: în 1964 s-au lucrat la Buftea 18 filme de lung-metraj (unele filme începute din 1963, altele urmînd a se termina în 1965) faţă de numai 10 filme lucrate în 1961 şi de 7 filme în 1957. Preţul de cost mediu al filmului a coborît în ultimii 3 ani cu un procent între 25 şi 30.

Ca un ecou al realizărilor pozitive înregistrate de cinematografie, pe fundalul imensului prestigiu politic şi economic dobîndit de ţara noastră pe arena internaţională, am ajuns în ultima vreme în situaţia de a fi foarte des solicitaţi de producători străini din numeroase ţări, care ne oferă propuneri de colaborare sub cele mai diverse forme.

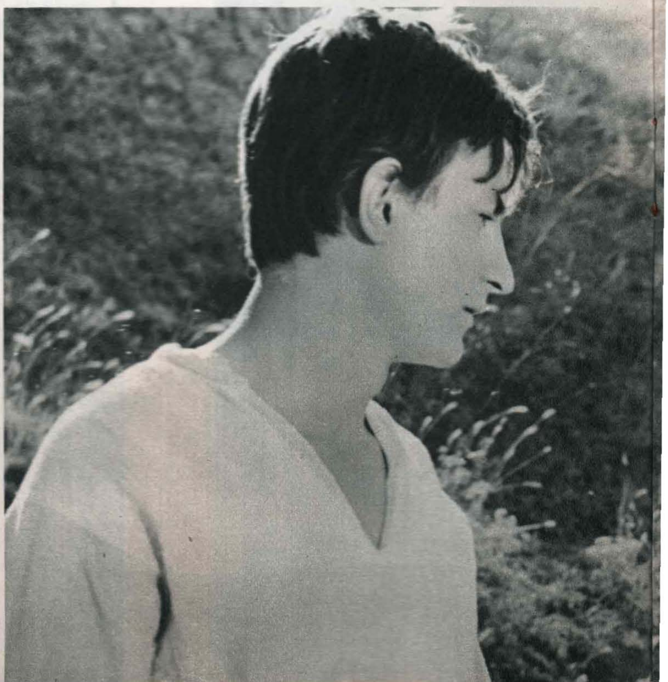
Toate aceste succese nu ne fac însă să pierdem din vedere ce e la noi încă defectuos şi nesatisfăcător. Toţi lucrătorii cinematografiei ştiu că, în ciuda tuturor realizărilor de pînă acum, noi ne găsim încă sub nivelul pretenţiilor maselor largi ale publicului spectator, că nu am reuşit să realizăm o producţie de serie la nivelul trebuinţelor şi posibilităţilor de care dispunem. Sîntem conştienţi, astfel, că problema filmului de actualitate rămîne deschisă, că fluxul de scenarii din cursul anului 1964, care a permis încărcarea maximală a bazei tehnice de la Buftea, nu are încă asigurate baze trainice, că lasă de dorit profesionalismul unor regizori şi al unor cadre medii tehnice, că în metodele de organizare şi conducere a procesului de producţie trebuie încă aduse multe ameliorări. Dar astăzi, cînd aniversăm 15 ani de cinematografie socialistă, fără a ignora lipsurile care mai dăinuie, avem mai mult decît oricînd dreptul de a privi cu mîndrie la drumul parcurs şi de a afirma marile perspective pe care le deschide înaintea noastră viitorul apropiat. Cinematografia romînească a crescut o dată cu socialismul şi în modesta ei sferă de activitate ea oglindeşte uriaşele eforturi şi realizări ale harnicului nostru popor.

Îmi aduc aminte, parcă era ieri, de primii ani după război, cînd rănile ţării nu erau încă tămăduite, iar reacţionarii cîrteau pe la toate răspîntiile lumii, promiţîndu-ne numai calamităţi şi înfrîngeri. Ca activist de tineret, am avut atunci ocazia să merg pe un şantier de construcţii, într-una din regiunile cele mai înapoiate, abandonată de regimul burghezo-moşieresc mizeriei şi întunecimii. Cînd s-a înjghebat acolo prima reprezentaţie de cinematograf şi lumina s-a stins în sală, doi băieţi, pentru prima dată în situaţia de spectatori, s-au speriat şi au zbughit-o pe fereastră. Astăzi regiunea aceea din nordul ţării e de nerecunoscut. Şi tot acolo, în vîrf de munte, am găsit în vara aceasta un păstor cu care am discutat contradictoriu despre un episod din filmul *Tudor*.

N-au trecut decît 15 ani de cînd, în condiţii primitive, cu entuziasm mai mult decît cu pricepere, a fost realizat primul film romînesc de după naţionalizare! De atunci încoace, copilăria, cu toate naivităţile începutului, a rămas înapoi. Sîntem poate încă tineri după calendar, dar parcă nu mai sîntem după cuprinderea tehnicii, experienţa creaţiei şi scopurile pe care ni le propunem. De fapt, ceea ce am voi, ar fi să împerechem două lucruri, care nu stau totdeauna lesne laolaltă: tinereţea curajului şi maturitatea chibzuinţei.



COMOARA





de la nuvelă ... la film

Un moment care precede prima confruntare dintre stăpîn și argat (Ștefan Mihăilescu-Brăila și Ion Caramitru).

„Generozitatea" lui Prisac este umilitoare și ostentativă (Ștefan Mihăilescu-Brăila și Corina Constantinescu).

Anița (Mariana Pojar): „Prostule, o să-ți pună Prisac pielea în băț".



Despre *Comoara de la Vadul Vechi*, în care de la început pînă la sfîrșit se simte mîna de maestru a lui Victor Iliu, despre acest film interesant sînt multe de spus.

Spre deosebire de filmele apusene care, 50 din 100, sînt absolute neanturi iscusit ticluite, talentat jucate și spiritual dialogate, filmele noastre sînt serioase, consistente; ele spun ceva, descoperă uneori, atacă totdeauna un aspect interesant al vieții, chit că realizarea artistică lasă de dorit.

Comoara, trasă dintr-o nuvelă de V. Em. Galan („La răzeși"), ne zugrăvește două lucruri: atmosfera de suferință și neastîmpăr din anii de secetă și foame 1946—1947 pe de o parte și pe de alta, mentalitatea răzășească. Nu a adevăratului răzeș, căci așa-zisul răzeș din 1946 nu mai e răzeș, ci chiabur pur și simplu, fudul de averea lui actuală, nu de meritele de pe vremea lui Ștefan cel Mare. Iată de ce bine a făcut autorul scenariului (care este însuși autorul nuvelei), cînd în film a atenuat, pînă aproape de desființare, aspectul răzeșesc din nuvelă, chiar dacă titlul acesteia fusese „La răzeși".

monstru rural, domină satul, stăpînește spiritele, fascinează diabolic pe consăteni cu ifosele lui poruncitoare. În film, aerele autoritare există, dar nu se prea prind. Nu „le merge", nu impresionează, ca în nuvelă. Și e mult mai verosimil așa. Ba chiar în film ni se arată că, în general, oamenii nu-l aprobă pe Prisac, că nu-i sînt aliați. Doar douătrei lichele primesc de la el ajutoare și invitații la masă. Restul populației îl privește cu o sceptică dezaprobare, exprimată prin secvențe scurte, mute sau foarte laconice unde măestria regizorală a lui Iliu se desfășoară cu deplin succes. Un alt merit al filmului este că nu mai vorbește de femeile satului, care în nuvelă erau presupuse a ceda, toate, seniorialelor pofte galante ale lui Prisac. Acest aspect feudalo-don-juanesc a fost eliminat din film. Și bine s-a făcut.

Tot în ordinea ameliorărilor, trebuie să spunem că, în general, dialogul din scenariu e mai scurt și mai pregnant decît cel din nuvelă. Probabil, în mare parte pentru că ambele au același autor care, la



În principiu nu e bine ca ecranizarea să fie făcută de chiar autorul operei literare ecranizate. El e încă prea îmbibat de structura roman sau de structura dramă, ca să se poată mișca la largul lui în structura film. Apoi prefacerea unei povestiri scrise într-o poveste filmată cere amputări masive, pe care un tată se îndură greu să le aplice copilului său. Bineînțeles, există și excepții. Cum este tocmai cazul aici. Scenariul făcut de Galan nuvelei lui Galan a știut să dea la o parte multe lucruri. Cum se întîmplă în orice ecranizare, unele fapte nu erau tocmai bune, altele erau bune dar nu se prea potriveau cu povestea scurtată, altele în sfîrșit, deși bune și potrivite, pur și simplu nu încăpeau. Filmul a eliminat, de exemplu, o idee care în nuvelă era destul de importantă. Pînă în ultimul moment, Prisac, eroul principal, un fel de

cea de a doua redactare, a mai șlefuit articulațiile.

Cum spuneam la început, această ecranizare pune multe probleme. Una din ele, și dintre cele mai bizare, aș numi-o problema infidelității involuntare. Uneori, ecranizatorul își dă toată silința să transpună, conștiincios, faptele din nuvelă (sau roman); cum însă în film ele trebuie scurtate, acestea pot uneori denatura, altera sensul întregei povești. Legea supremă în cinematograf e laconismul, sublinierea esențialului, condensarea, concentrarea, care uneori poate merge pînă la stilizarea caricaturală. Toate aceste exagerări, de obicei, adaugă frumusețe, intensifică pitorescul, luminează simbolul, marchează mai tare caracteristicul. Așa se întîmplă, de obicei, dar uneori și altfel. Ba tocmai așa s-a întîmplat, acum, cu personajul principal al

poveştii. Prisac e diabolic, dar nu e nebun. Ţăran reacţionar şi hrăpăreţ, dur, cinic, violent, dîrz, înzestrat cu o energie şi o putere de încăpăţînare mai tare decît a tuturor consătenilor lui, Prisac e poate un monstru, dar nu un dement. Şi, tocmai în film el apare ca un caz patologic, ca un om pe care anumite obsesii utopice l-au făcut să-şi piardă minţile. Autorii nu-l voiseră aşa: nici Galan nuvelistul, nici Galan scenaristul, nici ambii împreunaţi în persoana regizorului. Riscul de denaturare, de alterare a sensurilor, care în fiece moment pîndeşte stilizările cinematografice, a operat şi aici. Prisac apare ca un fel de Don Quijote agrar, care în loc să se dueleze cu morile de vînt, se duelează cu piatra seacă, înfigînd arma albă a cuţitului de plug în stîncă. Un Don Quijote care înlocuieşte ajutorarea văduvei şi orfanului prin înfometarea voită a văduvei şi orfanului... Acest nebun nou, născut prin generaţie spontanee din prelucrările decupajului, din muncile facerii cinematografice, acest Prisac nr. 2 recunosc că e interesant în sine că, tratat cum se cuvine, ar putea figura în poveste fără s-o altereze, ba chiar înfrumuseţînd-o. „Tratarea" artistică trebuie aci să ţină seama de marele principiu al oricărei arte, anume că patologicul este de obicei anartistic. Ca tot ce e răzleţ, netipic. Asta e mai cu seamă grav cînd povestea noastră e combativă, polemică şi vrea să înfiereze o anumită categorie omenească. În faţa unui caz patologic ni se va spune imediat: rechizitoriul acesta nu-i convingător, căci cazurile patologice nu dovedesc nimic. Sînt simple accidente. Nu au generalitate psihologică sau istorică. A le folosi, înseamnă a opta pentru cea mai ineficace formă de pledoarie.

Dar la acest inconvenient există remediu. E de ajuns ca personajul să nu *fie* nebun, ci doar să *devină*. Dacă el treptat, treptat, îmbătat, zăpăcit de propriile lui cusururi, care de altfel nu-s numai ale lui, ci ale unei întregi categorii caracterologice, dacă merge din exagerare în exagerare, dînd acelor cusururi o frenezie isterică, un crescendo paroxistic, o asemenea înnebunire îşi păstrează caracterul de fenomen tipic, propriu unei întregi categorii umane, căci este doar o exagerare a normalului, ducerea pînă la limitele lui ultime a unui fenomen general.

Tratînd astfel exaltarea lui Prisac, povestea scăpa şi de un alt inconvenient. Fapta lui, adică renunţarea la nişte speculaţii de bursă neagră în care el era meşter şi care raportau bine abandonarea acestei îndeletniciri, pentru a se reîntoarce la plugărie cinstită, ba chiar eroică, avînd în vedere cumplita secetă, acestea toate sînt în principiu, în sine, lucruri lăudabile. E cam ciudat deci să decorezi pe personajul cel mai odios din lume cu o credinţă pasionată în muncă, în munca pură, credinţă păstrată intactă, chiar dacă cerul şi pămîntul s-ar fi coalizat să-i fie potrivnici. Ceva aşa de frumos prezentat ca ceva monstruos şi dement, iată un lucru care va fi mirat pe mulţi. Dar şi aici cusurul avea leac. Acest leac a fost chiar simţit de cei trei autori. Ba chiar introdus în dialog. Poate nu îndeajuns. Dar, oricum, soluţia era aceasta: Prisac nu renunţase la „afaceri" şi „speculă" de dragul reîntoarcerii, răzeşeşte şi moşneneşte, la coarnele plugului, unde cîştigul e puţin, dar curat. Prisac renunţase la specula veche pentru că seceta născuse posibilităţi de speculă nouă, de trei ori mai rentabilă. Plus-valuta la alimente avea să fie enormă. Bursa neagră la tot ce e mîncare avea să devină în curînd o afacere colosală. Oricît de puţin s-ar scoate dintr-un pămînt, tot aur este. Avantajul lui Prisac asupra celorlalţi e că el *ştia* asta. Va juca deci la hossa foametei. Figurile patibulare ale flămînziţilor vor fi pentru el imbold şi simbol de cîştig, icoană a viitoarei sale puteri asupra oamenilor. De la socoteli de bursă neagră, el trece la voluptăţile stăpînului, la deliciul de a porunci întregului sat, de a transforma ura sătenilor în supunere, linguşire şi cerşetorie. Un delir cezarian de putere se va naşte şi-l va cuprinde tot mai tare. Acest val de „nebunie a grandorilor" va intra în confluenţă cu frenezia isterică a aratului în piatră seacă şi va preface treptat aviditatea în nebunie. Iar munca aşezată în acest context de turpitudine va înceta de a mai fi muncă. Va deveni o simplă socoteală necinstită. Cum foarte plastic spune Prisac: „Pămîntul am să-l semăn cu cal cu tot. Dintr-un cal pierdut, pămîntul are să-mi aducă o herghelie".

O altă problemă cinematografică ridicată de acest film o întîlnim cu ocazia diferenţei de păreri între Ion, tînărul argat şi mica Aniţa, iubita lui. La început amîndoi cred la fel. Anume că Prisac îi joacă cum vrea pe toţi. Ba cu făgăduieli, ba cu împrumuturi, ba cu mitul acela al comorii, foarte abil întreţinut. Spre sfîrşitul poveştii Ion continuă să-l socoată pe Prisac atotputernic în sat, dar Aniţa ştie că steaua lui Prisac a apus. Tocmai ea, cea mai înspăimîntată îşi dă seama că blufurile acestea n-o să-i mai meargă. Aici nuvela tratează această situaţie cu o delicată măestrie. Ne arată doar că Aniţa ştie că s-a isprăvit cu Prisac. Că nu mai e primejdios. Că oamenii nu se mai lasă păcăliţi. Ştie, dar nu spune pe ce se întemeiază noua sa părere. Nu-i explică nici măcar lui Ion. Ba chiar îl lasă, cu un afectuos aer protector, îl lasă mai departe în erorile lui. E foarte multă delicateţe şi mister în această intuiţie de fată tînără şi deşteaptă. Scenariul însă a eliminat complet toate aceste elemente de poveste. De ce? S-a părut oare că subtilitatea unor asemenea procese sufleteşti ar fi complicat şi încărcat filmul cu prea multe scene suplimentare? Eu cred că nu l-ar fi încărcat de loc mai ales că trei sferturi din treabă fusese deja făcută. Autorii filmului avuseseră grijă să introducă ici şi colo cîte un cadru care să arate că ţăranii, după o primă păcălire pe



Prisac, omul cu pofte senioriale...



şi replica Anitei.



Sora lui Prisac trimite scrisoare lui Zamfir.

cu Roman Vlad

Despre funcţia şi rolul muzicii în film

— Publicul nostru a făcut o primire entuziastă filmelor Frumuseţea diavolului, Romeo şi Julieta, Vrăjitoarea, O viaţă — ale căror partituri vă aparţin, — îmi încep discuţia cu compozitorul italian de origină romînă, creatorul muzicii a peste 50 de filme, Roman Vlad, oaspete al Festivalului „George Enescu".

— În prezent scriu mai puţin muzică de film, mă ocup îndeosebi de Festivalul de la Florenţa, realizez emisiuni despre marii muzicieni moderni la televiziunea italiană, ţin cursuri de muzicologie în Italia, Franţa — acum am primit o invitaţie în Statele Unite...

— Consideraţi muzica drept o simplă ilustraţie sau factor participant la acţiunea unui film!

— Depinde. Personal, consider muzica de film o creaţie artizană. Aceasta pentru că un film este o operă colectivă, pe cînd creaţia muzicală e o problemă individuală, o chestie de personalitate. Pentru a evita discrepanţa de stil, idealul ar fi ca regizorul să fie în acelaşi timp autorul scenariului, al dialogului şi al muzicii, cum este Chaplin. Altfel, atunci cînd scriu o muzică aplicată pe un subiect pe care nu l-am ales eu — se înţelege însă că regizorul cunoaşte muzica mea şi mă alege pentru filmul său în baza anumitor afinităţi — încerc să fac nu „muzica mea„ ci muzica pe care ar compune-o regizorul dacă ar fi el compozitor. Caut deci să mă transpun. Scriu astfel nu muzica **mea** ci muzica **filmului.** De aceea, foarte rar am prelucrat muzica mea de film în opere de concert şi chiar foarte rar am permis să se facă din ea suite. Cîteodată — da, dar atunci o prelucrez complet. Aşa de pildă, din **Romeo şi Julieta** s-a imprimat un disc. Dar acestea sînt excepţii.

În genere, prefer să scriu muzică pentru documentare. Pentru că la un documentar despre Giotto sau Botticelli, de pildă, personalitatea regizorului se subordonează personalităţii marelui artist. Am realizat muzica la un documentar al lui Luciano Emmer despre coloana lui Traian din Roma, în 1948 am întrebuinţat o temă romînească — am prelucrat tema Mioriţei. Din această muzică am realizat o suită care se numeşte „Suita dacică". În



chestia comorii și planului agricol al lui Prisac, oamenii încet-încet încetaseră de a mai crede în Prisac. Sînt sigur că intuiția adevărului de către mica Anița n-ar fi reclamat prea multe cadre suplimentare. Și ar fi tradus una din bunele idei din nuvelă.

Partitura lui Ion se compune din două soiuri de roluri. Unul în dialoguri obișnuite. Altul în dialog cu el însuși, cînd își aduce aminte. Cînd, cu vocea gîndului, își face o mulțime de socoteli tăcute. Asta ridică o altă problemă fundamentală: cum oare trebuie debitat șirul de judecăți și suvenire care se perindă în minte atunci cînd cădem pe gînduri. Răspunsul e limpede. În acele momente noi pescuim din fundul memoriei fapte pe care le adunăm, pe care le simțim că trebuie legate, apoi altele pe care le căutăm scotocind iarăși în trecutul nostru și le așezăm încetișor, apăsat, parcă turnînd mortar pe cărămizi. Este o operație care se face destins, relaxat, dînd slobod frîu imaginilor, oprindu-se liniștiți la fiecare încheiere.

Acesta e stilul de desfășurare a „comentariului vorbit cu vocea gîndului". Celălalt stil, „stilul violoncel" cum îl numise Colpi la o conferință de presă, stilul agitat și dramatic este categoric inadmisibil deși, de fapt, e cel mai frecvent practicat. Remarcabil a fost realizat dialogul dintre Ștefan Mihăilescu-Brăila (Prisac) și Gheorghe Dinică (Zamfir), cumnatul lui Prisac. De obicei, într-o dispută unul e sigur de el, celălalt mai puțin (chit că situația la un moment dat poate să se inverseze). Aici amîndoi sînt foarte siguri de ce spun și de ce-și propun. Dar sigur, fiecare altfel. Zamfir e sigur, fiindcă știe că are dreptate. Siguranța lui e calmă. Prisac, fiindcă știe că nu are dreptate. Că deci, deficitul de dreptate trebuie compensat cu un excedent de obrăznicie, de batjocură și măgărie, tustrele tehnici în care el era maestru. Iar firea lui pasionată îl face repede să creadă că are dreptate. Dar cu condiția să întrețină nestins focul aroganței, fuduliei și impertinenței. Toate acestea au fost redate cu un rar simț al nuanței.

Scena din grajd, unde Prisac torturează pe un înfometat muribund înfulecînd cu poftă în fața lui, apoi textul debitat cu această ocazie și felul cum e debitat, toate acestea sînt de o calitate net shakespeariană căci e un amestec foarte shakespearian de dezinvoltură și demență, de vervă și murdărie, de glumă și macabru; găsim chiar și un foarte shakespearian echivoc verbal, jocul de cuvinte pe verbul a crăpa, care în romînește înseamnă și a muri de foame și a mînca pur și simplu.

Dar mă opresc. Filmul e interesant. Ar fi bine ca filmele interesante să fie discutate între realizatori în chiar timpul turnării. De ce să introducem, în subtilele trebi ale artei principiul cazon al lui „urgent-secret-confidențial".

D. I. SUCHIANU



Liudmila Ciursina și Evgheni Leonov într-o scenă de profund dramatism din Poveste de pe Don.

acest film există un singur bloc simfonic, de douăzeci de minute la urmă, cînd nu se vorbește nimic pe pista sonoră. Dar aceasta, nu e regula. De obicei, muzica trebuie să fie un comentar și, mai bine, să ne amintim butada lui Eisenstein „muzica cea mai bună dintr-un film e cea care nu se aude, nu se sesizează". Ceea ce înseamnă că muzica în orice film trebuie să fie complet integrată, implicită spectacolului cinematografic, funcțională — altfel spus.

— Ați amintit de cronometrajul muzicii în film...

— Într-adevăr, nu pot fi neglijate nici problemele de organizare sonoră, raportul muzicii cu dialogul, cu zgomotele care creează planurile sonore. Marea mea problemă este însă problema timpului fiindcă timpul ochiului e mult mai rapid decît cel al urechii. Cunoaștem din fizică că viteza de propagare a undelor luminoase este mult mai mare decît cea a undelor sonore. Într-o secvență de film, trei minute înseamnă un timp foarte lung pentru imagine dar foarte scurt pentru muzică. Pentru a dezvolta o temă simfonică e necesar concentrarea ei aforistică. Muzica de film trebuie să fie aforistică în afară de cazurile cînd ea se scrie mai întîi, ca în secvențele de balet. De aceea e foarte greu de compus o muzică de film care să aibă o valoare funcțională perfectă pe ecran și, în același timp, să-și păstreze o valoare autonomă.

Consider că important pentru compozitor este ca el să nu vină cu pretenția de a-și releva posibilitățile în primul rînd, ci să-și subordoneze creația împlinirii operei cinematografice, în ansamblul ei. Prin aceasta se afirmă personalitatea sa.



— O ultimă întrebare care v-o adresăm în mod deosebit întrucît sînteți autorul „Istoriei dodecafoniei" și a primei partituri de muzică electronică publicată în Italia. Ce viitor prevedeți în film noilor mijloace de a interpreta muzica — cum sînt, de pildă, instrumentele electronice ca și noilor forme și orientări, în speță, muzica concretă?

— Mari perspective. Muzica concretă care nu face altceva decît să dea o armonie simfonică zgomotelor din natură pare a fi născută anume pentru scenă și ecran. Și eu am scris asemenea muzică atunci cînd mi s-a încredințat realizarea pistei sonore la un film documentar despre condițiile de trai ale minerilor italieni care lucrează în Belgia. Realizarea de către un compozitor a zgomotelor din adîncul minei este, desigur, preferabilă altor mijloace. Tot astfel și muzica electronică. Ea a pătruns în viața fiecăruia, în forma cea mai simplă — prin semnalul orei exacte, la radio. Posibilitățile ei întrec pe cele ale instrumentelor existente — de pildă, orga Hammond. Se pot executa la acest instrument sferturi de ton, ceea ce e cu neputință la un pian obișnuit. Or, dacă ne gîndim, întrebuințarea sferturilor de ton caracterizează folclorul. Iată deci posibilități noi de inspirație, de a crea o atmosferă caracteristică mediului național în care se plasează acțiunea filmului. Și aceasta nu e încă totul...

Eugen ATANASIU

FESTIVALUL FILMULUI SOVIETIC – BUCUREȘTI, 1964



POVESTE de pe DON

Aparent paradoxal, viguroasa proză șolohoviană atrage și în același timp respinge limbajul condensat, cinetic. Multe sînt încercările de adaptare, puține însă autentifică stilul marelui prozator, specificul literaturii sale. Filmul lui Bondarciuk fusese una din aceste excepții fericite. *Soarta unui om* comprima iscusit cinematografic o densă narațiune epică. Versiunea filmată a „Donului liniștit" schița și ea fidel destinul lui Melehov în revoluție, dar prea sumar relațiile istorice complexe, impresionanta orchestrație umană ce dăduse romanului monumentalitatea sa de frescă.

„Povestea" actuală, mult mai modestă ca proporții și sens, se inspiră din două schițe: „Sămînța lui Șibalkov" și „Alunița", contopite într-un episod dramatic din timpul războiului civil. Întîmplarea — cu un caracter mai neobișnuit — e povestită simplu, realist, emoționant în momentele de „vîrf" dramatic: un grup de ostași roșii găsesc la marginea unui sat părăsit o femeie violată de alb-gardiști. O readuc în simțiri și, pentru că femeia susține că nu are unde să se ducă, comandantul o încredințează celui mai auster ostaș: morocănosul Șibalkov. Dar primăvara impetuoasă a stepei și farmecele tinerei cazace înving treptat rigiditatea tunarului. Și iată-l devenit tată exact în momentul cînd află că femeia este spioana albilor, vinovată de trădarea și moartea camarazilor și comandantului lui Șibalkov. Ca și în povestirea lui Lavreniev „Al 41-lea", conflictul nu e construit pe dileme de acțiune, ci pe necesitatea dureroasă de a înfăptui un lucru groaznic, dar drept: uciderea ființei dragi care a trădat. Situația povestită de Șolohov e și mai încordată pentru că ostașul trebuie să omoare chiar pe aceea care a dat viață copilului său. E uman să ucizi mama unui prunc de cîteva ceasuri? Eroul șolohovian știe însă că femeia e un dușman aprig, periculos al revoluției și de

aceea trebuie să dispară neîntîrziat. În numele acestei crime supreme o judecă și execută singur sentința, sub privirile cutremurate ale camarazilor săi. Iar copilul — copilul, jură Șibalkov pe mormîntul comandantului său — va deveni un vrednic ostaș al revoluției.

Lipsa de echivoc a momentului dramatic — hotărîrea ostașului de a ucide spioana — e tratată cinematografic ca atare: sobru, prin acțiunea doar sugerată, în care nu se insistă pe „zbucimul lăuntric" anterior faptei, ci doar pe oboseala imensă. Din acest punct de vedere, filmul e viguros, limpede, nu se pierde în justificări psihologizante și croiește drum afirmării unei justiții umane și istorice implacabile. Dar, ca orice formulare prea categorică, redusă la esențe, suferă și de o anume rigiditate care transformă în aforism ceea ce ar fi trebuit să fie o convingătoare demonstrație de înalt umanism. Desigur, eroul dramei nu e un intelectual complicat, acțiunea sa e una cu gîndul, vorba îi e urmată de faptă, între acestea nu se nasc goluri, ezitări, contradicții. Șibalkov e o fire simplă, deschisă, devotată pînă la identificare cu cauza revoluționară: după șocul primei clipe, cînd află adevărul și se trezește din buimăceală, știe cu certitudine ce trebuie să facă în acea situație dificilă. Neobișnuitul momentului îl tulbură, dar nu-i zdruncină siguranța, accidentul nu face decît să confirme regula acestei firi drepte, elementare, care acționează nu pe baza unor norme etice însușite din afară, ci conținute în structura intimă a personajului. Totuși cineaștii greșesc cînd neglijează faptul că ostașul e țăran la origină, deci atras puternic spre acea viață domestică pașnică, cu care îl ispitește femeia perfidă. Clasica dualitate a firii țărănești atît de iscusit descrisă literar putea deveni și pe ecran, izvorul dramei lui Șibalkov. El ar fi creat filmului momente de real conflict uman, care n-ar fi minat integritatea morală a ostașului, ci, dimpotrivă, ar fi adăugat devotamentului său o nouă strălucire. Pentru că nu doar natura generoasă și farmecele femeii (cum lasă să se înțeleagă filmul) îl tulburau pe Șibalkov, în acea primăvară, ci îndeosebi acea irezistibilă chemare pe care o simțe țăranul spre pămîntul împrospătat de primele seve. Există, e drept în film, o scenă în care ostașii trag cu sete brazde adînci în pămîntul părăsit, dar tocmai eroul nostru rămîne în afara cadrului și a atenției cineaștilor. Desigur, nu o simbolistică facilă, ci acea poezie frustă, caracteristic șolohoviană, poezia stepei răscolitoare, a anotimpului regenerator, a vieții și a muncii, a vieții pașnice și a războiului ce-i întrerupe cursul, trebuia să înnobileze întîmplarea povestită cinematografic.

AL. CREȚULESCU

FESTIVALUL FILMULUI SOVIETIC — BUCUREȘTI, 1964

ci ne ma CRONICA

Doi în stepă

La 49 de ani, cînd înceta din viață, scriitorul Emmanuil Kazakievici lăsa în urmă o literatură dominată de subtilitatea și adîncimea analizei psihologice.

În proza lui, experiența frontului a jucat un rol de seamă (Kazakievici făcuse războiul, din 1941 și pînă la sfîrșit, ca ofițer de cercetași). Povestirea „Doi în stepă", scrisă în 1948, la ecranizarea căreia lucra scriitorul în anul dispariției (1962), se inspiră din acest univers tematic.

Printre filmele sovietice de război, *Doi în stepă* se înscrie pe coordonate apropiate de *Balada soldatului* și *Pace noului venit*. Filmul impresionează prin căldura și sinceritatea cu care pledează pentru ideile umanismului socialist.

Doi în stepă refuză tot ceea ce ține de tratarea grandilocventă, de prezentarea războiului ca element de spectacol cinematografic. Încrîncenarea frontului, dramaticele momente ale retragerii sînt concentrate în evoluția celor 2 personaje principale — locotenentul Ogarkov și soldatul Djurabaev. Filmul urmărește astfel două cazuri de conștiință — al ofițerului condamnat la moarte pentru neîndeplinirea ordinului și al sentinelei pusă să-l supravegheze. Prin intermediul acestor eroi sînt confruntate principii etice importante, ținînd de libertate și datorie, de sacrificiu și demnitate. La 30 de ani, Ogarkov acceptă verdictul nu fără a simți frămîntările, exploziile tinereții, dornică de viață. Aflat, datorită împrejurărilor războiului din nou în situația de a lupta, locotenentul participă cu toată energia sa la evenimentele înconjurătoare. Chiar în timpul judecății — foarte bine realizată cinematografic — conștiința lui Ogarkov era departe de cea a unui dezertor (rămîne ca foarte semnificativă în această privință întîlnirea dintre locotenent și soldatul fugit de pe front). Kazahul Djurabaev trece, la rîndu-i, printr-o diversitate de stări afective. Fără a-și uita datoria, sentinela tăcută devine un

Și totuși există

Vesel, simpatic, puțin fanfaron, Pașa — interpretat de Leonid Kuravlev — e unul din atrăgătoarele personaje contemporane ale filmului sovietic.

Filmul *Există un asemenea flăcău*, care a obținut recent „Leul de aur" la Festivalul filmelor pentru tineret de la Veneția, e consacrat unui erou pozitiv. Pașa Kolokolnikov, șoferul de cursă lungă, e investit cu mai toate atributele cuvenite personajului care circulă în mod curent prin filmele cu teme contemporane: flăcăul simpatic, respirînd sănătate și veselie, pe scurt, un om fericit.



Dar realizarea unui film apologetic nu stătea în intenția autorului (fiindcă avem de-a face cu un veritabil „film de autor": Vasili Sukșin semnează, la primul său film, atît scenariul cît și regia).

Nu e mult de cînd am făcut cunoștință cu Sukșin sub chipul unui alt șofer, fire brutală, sălbatică, ce-și topește, la căldura prieteniei cu un copil, pojghița de neîncredere în oameni. Era unul din interpreții principali ai filmului *Noi doi, bărbații*. Acceptase să apară ca actor numai ca să-și ajute colegii de la regie să-și realizeze filmele de diplomă. În momentul absolvirii facultății de regie avea la activul său două roluri de film, un volum de proză tipărit și cîteva povestiri publicate prin reviste literare. Artist multilateral, format cu ajutorul unei bogate și tumultoase experiențe umane, Sukșin visă însă realizarea filmului vieții sale.

Există un asemenea flăcău nu e o capodoperă. Dar personalitatea creatorului, alcătuită dintr-un romantism naiv și o bună doză de autoironie — se pot discerne de pe acum.

Povestea lui Pavel Kolokolnikov cuprinde peregrinările eroului pe șoseaua Ciuiskului. Pretext, firește, pentru schițarea cîtorva tablouri „de gen" zugrăvind aspecte ale Altaiului „de toate zilele", dintre care nu poate fi trecută cu vederea o savuroasă paradă a modei, organizată de o casă de mode din metropolă, la clubul unui colhoz din fundul Siberiei. Sub privirile uluite ale spectatorilor, defilează în sunet de cha-cha însoțite de comentariul de o comică seriozitate al prezentatoarei, modele „de lucru" și „de gală", culminînd cu un provocător „bikini".

Dar unitatea dramatică, interesul pentru erou sînt susținute de acea veșnică goană, veșnică febră a tînărului. Căci, în ciuda veseliei sale, a simpatiei de care se bucură pretutindeni, a exuberanței sub care își ascunde timiditatea, Pașa nu e fericit. În ciuda nenumăratelor cuceriri feminine, el n-a izbutit încă să cîștige prietenia, dragostea unei fete cu adevărat *bune*. De la episod la episod, Pașa — și noi o dată cu

prieten, un om care înțelege zbuciumul sufletesc al locotenentului.

Regizorul A. Efros și-a construit întreg filmul pe leit-motivul drumului. Receptînd din scenariul lui Kazakievici sentimentul unei naturi care se contopește cu destinele eroilor, realizatorul a urmărit cu atenție descrierea stepei. Pămîntul și iarba poartă urmele prizonierului și ale sentinelei care străbat, înecați de sudoare și praf, spații greu de cuprins; pe un cîmp de floarea-soarelui, condamnatul trăiește, pentru cîteva clipe, obsesia morții; un lan de grîu ce trebuia curățat din fața unei tranșee readuce printre ostași nostalgia cositului.

Ceva din melancolia lui Kazakevici a pătruns în filmul *Doi în stepă* (datorită, mai ales, comentariului, de factură lirică, care-și aduce contribuția la împlinirea atmosferii). Tonul general este însă optimist. Iar finalul, izbînda sentimentului datoriei, afirmă cu forță încrederea în om.

Am vrea să remarcăm în încheiere, o altă modalitate cinematografică preferată de A. Efros. Bazîndu-se pe expresivitatea chipurilor actorilor, regizorul apelează foarte des la prim planuri (un moment de mare încordare ca cel al judecății este sugestiv analizat tocmai în acest fel). La rîndul lor, cei doi protagoniști (V. Babiatinski-Ogarkov și Nurekenov-Djurabaev) răspund intențiilor regizorului izbutind să realizeze remarcabile portrete cinematografice.

Al. RACOVICEANU



el — recunoaștem că nu e nici măcar atît de *bun* pe cît *se* vedea și *îl* credeam. Plin de sine și fanfaron, dînd buzna în viața altora cu metode nu prea delicate, el greșește foarte des și cu cele mai bune intenții. Crispantă și emoționantă totodată, scena în care încearcă să pețească o mătușă a sa cu un bătrîn tovarăș de muncă, ni-l înfățișează pe erou cu ironie, în temerara sa încercare de a asigura altora o fericire pe care el n-a găsit-o încă.

Pașa e permanent — dar în mod inconștient — preocupat de întrebări capitale: „Cum trebuie să fie omul? În ce constă sensul vieții, fericirea?" Atunci cînd eroul ajunge să le formuleze pentru prima oară în mod expres, s-ar putea zice — o ironie! — că el le-a și întrezărit răspunsul. Un răspuns pe care aproape nu era nevoie să-l mai auzim din gura bătrînului învățător, vecinul de spital al lui Pașa. Într-atît ne convinsese, pînă și prin gestul său inconștient eroic — se aruncase la volanul unui camion în flăcări pentru a-l scoate din mijlocul depozitului de combustibil — că a înțeles rostul vieții, a înțeles că fericirea înseamnă dăruire.

Tristețea, suferința reală a lui Pașa sînt introduse de Sukșin între pudicele paranteze ale visului. Dar și aci, romantismul naiv al eroului e cu discreție persiflat. Fata îndrăgită, care-i apare sub chipul unei zîne drapate în văluri albe, rostește vorbe pline de bun-simț realist, iar — în alt vis — discursul arogant al eroului, gătit într-o strălucitoare uniformă de general, e mereu întrerupt „din public" de un chicotit batjocoritor. Cel mai revelator pare a fi însă visul suscitat de întîlnirea lui Pașa cu o orășancă și de critica acesteia la adresa gustului meschin al femeilor de la țară, care „nu se țin în pas cu moda, nici la îmbrăcăminte și nici la decorarea interiorului". Și ... iată-l pe amicul nostru bătînd la ușa vecinei sale, „Katka divorțata", care-l primește într-un apartament mobilat după ultimul răcnet al magazinului universal de la centrul raional, cu tablouri „moderniste" și lămpi cu picior, coafată modern și fumînd dintr-un țigaret nesfîrșit. Franțuzeasca pe care încearcă s-o ciripească e însă brutal întreruptă de ... behăitul oilor ce stau în calea autocamionului la al cărui volan Pașa a ațipit.

Eroul care-și găsește în vis supapa tuturor dorințelor neîmplinite ne duce cu gîndul la filmul *Billy mincinosul* al englezului John Schlesinger. La mii de kilometri distanță, tinerii sînt obsedați de aceeași făptură eterică picată din legende, diva lascivă sau generalul zornăind din decorații. Dar analogia se oprește aci. În vreme ce pentru Billy refugiul în vis e pretextul unei abdicări de la acțiune, de la viață, filmul *Există un asemenea flăcău* se încheie pe exclamația lui Pașa trezit din vis la o realitate nu tocmai mîngîietoare: „Ei,bine, atunci să trăim!" E aci un întreg program.

Nimic în stilul cinematografic practicat de Vasili Sukșin în acest prim film nu trădează teribilismul debutantului care vrea cu orice preț să fie inovator. Dar cu adevărat modern prin optica sa asupra omului zilelor noastre, Sukșin justifică speranța că-și va marca în mod pregnant prezența în peisajul cinematografiei sovietice contemporane.

Ana ROMAN

UMBRELELE melomane



În fotografia de sus:

Catherine Deneuve și Nino Castelnuovo alcătuiesc un cuplu plin de farmec.

Încununat cu premiul Louis Delluc și Marele Premiu al Festivalului de la Cannes din acest an, *Umbrelele din Cherbourg* deconcertează.

Abordînd un gen cu totul nou — filmul cîntat — care însă nu este nici operetă, nici operă și nici vreo biografie de muzician romanțată, Jacques Demy (scenariul și regia) împreună cu Michel Legrand, autorul partiturii muzicale, ne-au dat o operă ciudată și neașteptată, care cred că a impresionat, luîndu-i prin surprindere și pe membrii juriului cannez.

Nici nu știi cum să consideri acest film. Ca o lucrare serioasă? Ca o piesă muzicală? În condițiile acestea nu ne mai miră melo-ul din drama pusă pe note. Sau ca o ingenioasă parodie a melodramelor care sufocă piața comercială de film din lumea întreagă? În cazul acesta — și ne

convine să-l înţelegem astfel — filmul e foarte meritoos.

O fată şi un băiat se iubesc. El pleacă în armată şi este trimis pe frontul din Algeria. Ea rămîne să-l aştepte, tristă şi însărcinată. Noroc însă că există şi o mamă rezonabilă care îi găseşte fetei un pretendent bogat, demonstrîndu-i că „ochii care nu se văd se uită" şi că un soţ bogat nu e niciodată de lepădat. Zis şi făcut. Apoi nu o mai vedem pe fată (decît la căsătoria celebrată în luna a 8-a) şi ne ocupăm de băiatul care se întoarce din Algeria şi se însoară şi el, dar cu o altă fată. În final, o întîlnire peste cîţiva ani între prima fată şi mereu acelaşi băiat, după care viaţa îşi urmează cursul ei obişnuit. Adică fiecare cu ale lui. De fapt, tot un fel de happy-end.

Nu încercăm de loc să minimalizăm importanţa subiectului. O fac autorii lui de la bun început şi sperăm cu bună ştiinţă. Deci nu despre subiect e vorba, ci despre gen. După primele minute cînd nu realizezi nimic din ceea ce se petrece pe ecran din pricina stînjenelii care te copleşeşte — chiar avertizat fiind — auzind toate replicile cîntate pe diferite voci mai mult sau mai puţin plăcute, te obişnuieşti şi intri în joc. Şi chiar îţi place. Muzica — factor esenţial în această peliculă — este excelentă, melodioasă, antrenantă şi sugestivă. Iar actorii se achită mai mult decît conştiincios de nişte roluri ingrat sprijinite pe replici cîntate. Am descoperit chiar şi unele merite de conţinut — cam expediate e adevărat, dar care există totuşi. Menţionarea războiului din Algeria şi mai ales a greutăţii cu care se readaptează vieţii dinainte, soldatul proaspăt eliberat, maturizat brusc şi dureros, cu capul plin de idei noi, toate împotriva vechiului de acasă ne ancorează o clipă în actualitatea franceză a anilor 1958–1959. Dar atît. Pentru că eroul nostru se consolează repede şi de dragostea pierdută şi de inadaptabilitatea cu care părea că s-a întors din Algeria. La această prematură consolare colaborează, e drept, prietena din copilărie cu care se căsătoreşte şi moştenirea lăsată de o mătuşă care-l ajută să-şi cumpere o prea frumoasă staţie de benzină. Deşi s-ar putea întrevedea aici poate şi o dimensiune sceptică, o sclerozare provocată de abuzul de cinism...

Umbrelele sînt feeric colorate (în Eastman), purtate cu eleganţă şi dezinvoltură de Anne Vernon, Catherine Deneuve, Nino Castelnuovo şi Marc Michel sub bagheta măiastră a lui Jacques Demy. În concluzie, un spectacol amuzant, plăcut, insolit şi care lasă în urmă obsedant, nuanţe de roz-roşu şi violet şi frînturi de melodii. Am fi dorit mai mult, sau poate altceva — dar în cazul acesta sîntem nedrepţi dacă nu-l acceptăm aşa cum este. E greu să uităm însă că a luat un mare premiu la Cannes stînd alături în competiţie de un Truffaut (*Pielea catifelată*) sau de un Germi (*Sedusă şi abandonată*), pentru a nu-i aminti decît pe aceştia.

Poate, am spune noi (bineînţeles tardiv), ar fi trebuit inventat un premiu special pentru inovaţie şi amuzament.

Rodica LIPATTI



Într-un decor modern, o idilă romantică.

OPINII

despre „Umbrelele din Cherbourg"

Bunica în „Blue Jeans"

Ca să pot lua în serios Marele Premiu al Cannes-ului (dar nu numai pentru asta) m-am amuzat copios la aceste gentile **Umbrele**. Cînd vezi cît de perfect armonizate după toate canoanele convenţionalului, al searbădului cu fistic, al oranjadei suav colorate consumate cu paiul în grădina publică unde cîntă duminicala fanfară un blues sentimental, nu poţi decît să exclami cu admiraţie: genială parodie a realizat Demy! S-ar putea ca acest Mr. Jourdain al filmului francez să fi făcut proză fără s-o ştie; *tant-mieux pour lui*. Deşi, stînd să ne gîndim, dacă a fost capabil un subtil umorist al cinematografului, Louis Malle (**Zazie în metro**) să comită o dramoletă după toate regulile „Damei cu camelii" luînd în serios o femeiuşcă ce nu se ia ea singură în serios şi transformînd o impostoare sentimentală şi artistică într-un simbol tragic, victima publicităţii moderne (**Viaţă particulară**) de ce n-ar putea şi autorul sentimentaloidei **Lola** să capete subit harul satirei intelectuale?

E greu de crezut că s-ar găsi generoşi care să acorde cel mult epitetul de „divertisment frumos colorat", recreativ după un sezon de intensă solicitare intelectuală, moment de deconectare sezonieră, de „cură de băi" după complicatele stagiuni artistice pariziene, **Umbrelelor** pe care eu prefer să le consider ingenioasă, spirituală caricatură a poncifelor filmelor-divertisment. Şi totuşi... Să respectăm şi opinia acelora pe care, poate, această Heloïsă a „noului val" i-a făcut să lăcrimeze pe furiş cînd „el" e nevoit să plece la armată în timp ce „ea" aşteaptă un copil sau cînd, dimpotrivă „ea", constrînsă de o mamă practică (dar şi de rezonabilul ei spirit de confort), e nevoită să îmbrace — tot pe muzică, evident — cununa de lămîiţă trecînd altarul cu altul la braţ, în nouă luni.

Reconsiderarea genului? Mai degrabă desconsiderarea sensibilităţii publicului contemporan care nu e blazat, cum s-ar crede, impermeabil la sentimente „nobile" ci pur şi simplu bracat pe cu totul alte emoţii, pe un voltaj calitativ diferit. Cu două twisturi şi patru toalete „dèrnier cri", cu marca celei mai noi limuzine pariziene ori cu referirea fugară la un eveniment de actualitate (fost eveniment de actualitate: războiului din Algeria) nu poţi face decît şi mai ascuţită parodia melodramei cu pretenţii de viabilitate în secolul ciberneticii... Bunica în blue-jeans! Revine, e drept, pe ring, charlestonul. Dar nu altceva decît caricatura lui pe orchestraţia nouă, în ritmul drăcesc al medisonului.

Alice MĂNOIU

...Şi rămîne în oameni numai ce este frumos, cinstit. Asta însă nu-i face mai fericiţi.

Acest film fascinant ca un cîntec de Aznavour...

O anumită critică profesionistă se întreabă asupra sensului şi legitimităţii formulei, nu găseşte compartimentul în care să o situeze şi, cuprinsă de nelinişte, vorbeşte despre parodie sau despre „operetă cinematografică", eşuînd în a discuta obsesiva temă dacă filmul merita sau nu să ia Marele premiu la Cannes, ca şi cum în deosebi asta ar interesa.

Nimic — cred eu — nu justifică apropieri de felul celor de mai sus.

Preferinţa unui René Clair pentru lumea eterogenă a foburgurilor, cu oameni în căutare de lucru şi modiste nostalgice, cu străzi liniştite, animate doar de zvonul bistrourilor obscure şi decente, tradiţia şansonetei care estompează contrastele şi topeşte verva vodevilescă în fluiditatea ei lirică, vibraţia şi armonia muzicală a culorilor realităţii însăşi, amintind de filmele lui Lamorisse — se întîlnesc reunite în această operă „pusă în scenă" de Jacques Demy, şi „mise en musique" de Michel Legrand.

Civilizaţia modernă a găsit prin şansonetă putinţa de a aduce la nivelul artei trăirile comune, dramele gesturilor mărunte şi pasagere, existenţa diurnă insignifiantă pe care alte genuri le pot aborda cu greu fără riscul de a cădea în banalitate. Cine ar putea să spună că „Bonne anniversaire" e o parodie? Ceva te împiedică să zîmbeşti la această scurtă istorioară cîntată de Aznavour, plină totuşi de un umor irezistibil. E o îngemănare de lirism şi ironie, prefăcută nepăsare şi durere, aducînd la suprafaţă şi luminînd cu puţină cruzime, dar cu adîncă înţelegere, aventura cotidiană a aspiraţiei fragile şi pure spre fericire.

Dar nici şansoneta, nici alte filoane ale tradiţiei spirituale şi artistice nu-şi pot revendica elementele din acest film, integrate şi transfigurate într-o substanţă nouă.

Spiritele frigide nedumerite nu vor găsi nimic epatant care să le stimuleze interesul, în sensul obişnuitelor experimente cinematografice cum sînt lipsa dialogului, mişcarea personajelor în ritm de balet, introducerea ariilor în locul monologurilor etc. Le „şochează" tocmai faptul că filmul nu solicită nici un efort pentru a accepta o convenţie, un artificiu, ci porneşte de la premiza, cu totul convingătoare, că „dialogul cîntat" este forma de comunicare absolut firească a eroilor, unica pe care ei au cunoscut-o vreodată, ca nişte copii ai altei lumi

Cuvintele nu sint propriu-zis cintate. Primează exprimarea lor cu maximă claritate, iar inflexiunea melodică e de-abia simțită — o respirație nouă, necunoscută, a vorbirii însăși. Nici o intonație care să frizeze afectarea, nici o tentă care să acuze cabotinismul. Dacă ne amintim că oamenii vorbesc în realitate altfel, nu ni se pare totuși, cituși de puțin, că vorbirea înzestrată cu melodie ar fi mai puțin normală. Ba chiar, în această ordine nouă pe care filmul o realizează cu o uimitoarea naturalețe, gîndurile și sentimentele umane par să-și găsească o mai fidelă expresie și capătă o transparență de vitraliu. Supuse acestei probe, ele se purifică și rămîne în oameni numai ceea ce este frumos, cinstit. Asta însă nu-i face mai fericiți.

Se discută mult despre neajunsurile și abandonarea tiparelor dramaturgiei clasice, mai ales pe ecran conflictele spectaculare și loviturile de teatru nefiind totdeauna cele mai adecvate pentru exprimarea adevărurilor complexe ale vieții. Subiectul ca atare e tot mai mult lăsat în umbră de revelațiile detaliilor și ale întîmplărilor de loc surprinzătoare. În acest film, totul este „deja văzut": el este muncitor la un garaj, ea este fiica unei vînzătoare de umbrele. Se întîlnesc și-și cîntă unul altuia, cu voci tînguitoare, rarefiate că se iubesc. Vor să se căsătorească, dar mama ei nu e de acord, îngrijorată de perspectivele materiale. El trebuie să plece în armată. Urmează jurămintele oricărei despărțiri: — ea că o să-l aștepte, el că nu o va uita. Ea se crede abandonată, fiindcă nu mai primește nici o veste de la el, dar el n-a uitat-o. Nu i-a scris fiindcă fusese rănit și internat în spital. Noul pretendent la mîna ei pare un tip opac, un afacerist dubios, însă adevărul e că o iubește sincer și dorește să se căsătorească cu ea chiar după ce află că e însărcinată. Cînd el se întoarce invalid din armată, ea e de mult căsătorită și plecată în alt oraș, iar el nu-și poate vedea copilul decît tîrziu, întîmplător, cînd el însuși e căsătorit și are un alt copil. Soție îi e fosta fată în casă a mătușei sale, cu mină umilă, semănînd a femeie interesată, prefăcută și pe care el o ignorase ani în șir. Se simte însă brusc legat de ea, nu numai prin singurătatea lor comună, ci fiindcă îi descoperă farmecul, duioasa și secreta ei afecțiune din totdeauna, gravitatea ei capabilă să irumpă într-o jerbă de bucurii. Pe deasupra voințelor și faptelor umane, se insinuează un intens fior tragic, care nu ține nici de calitățile nici de slăbiciunile oamenilor, ci de o ordine care le e străină, care-i separă fără sens, le înșeală buna credință. Ei nu sînt victime ale unor mobiluri josnice evidente și nici ale unor înscenări odioase fățișe. Deși suferă, nu mai realizează tragedia pe care o trăiesc, dar au pierdut și măsura aspirațiilor lor. — Ești fericită? o întreabă el cînd se întîlnesc în final. — Nu sînt nefericită, răspunde ea evaziv. Doar glasul, nu vorbele, ci melodia cu neputință de ascuns a cuvintelor îngînate în cîntec, aduce ecoul crepuscular al sentimentelor lor uitate.

Acest film e fascinant, ca un cîntec de Aznavour!

Valerian SAVA

Am sentimentul că pe un anume plan al încercărilor de înnoire, Antonioni și Demy s-au întîlnit.

Regret că n-am văzut **Deșertul roșu** al lui Antonioni, pentru că din relatările și comentariile presei am sentimentul că pe un anume plan al încercărilor de înnoire, Antonioni și Demy s-au întîlnit (cuvenitele proporții fiind, bineînțeles, respectate). Filmul **Umbrelele din Cherbourg** aduce, cred, o interpretare plastică și muzicală a unei întîmplări obișnuite de viață, învăluind-o în poezie. Pelicula color n-a mai înregistrat de astădată cadrul în culori mai mult sau mai puțin apropiate de cele reale (sau mai degrabă îndulcindu-l prin incapacitatea pigmenților chimici, pînă la a-l transforma într-o carte poștală ilustrată. Ceea ce rămîne încă un păcat al filmului în culori).

Cherbourg-ul a primit mai întîi intervenția regizorului devenit și pictor, luînd o înfățișare deosebită, un colorit fauve, violentat. Există din acest punct de vedere o susținută preocupare de a armoniza gama cromatică a unei secvențe cu dramatismul întîmplărilor sau cu lirismul lor spre a se dobîndi unele accente menite să înlăture amenințarea de banal la adresa faptului cotidian. Aproape orice cadru își are o tonalitate, cu efecte care solicită spectatorului o participare de naturi diferite. El se integrează în atmosfera momentului în primul rînd printr-o viziune plastică. Conflictul propriu-zis este cît se poate de real: o dragoste tristă între doi tineri, care din pricina unor condiții vitrege se despart pentru un timp, drumurile lor rămînînd însă despărțite pentru totdeauna.

A intervenit și un compozitor spre a încerca o transpunere muzicală a întîmplărilor din Cherbourg-ul transformat în subiect de compoziție plastică. Pe genericul filmului citim o indicație prețioasă „Mise en musique par Michel Legrand", care și-a propus, pe cît se vede, să demonstreze că și muzica ușoară poate să tălmăcească viața celor cărora li se adresează, punînd unele accente și vibrații ce fac să crească emoția.

Această „mise en musique", împreună cu ceea ce aș fi tentat să numesc „la mise en plastique", dau, cred, întinderea experimentului cinematografic făcut de Demy în care elementul uman este deopotrivă personaj de compoziție plastică, dar și muzicală, în timp ce actorii au avut de dus la bun sfîrșit o grea misiune trasată de regizor: aceea de a face vii și credibile aparițiile într-un cadru solicitat atît de culoare cît și de muzică, iar personajele create de ei trebuind să fie firești în ciuda condițiilor și imperativelor unui gen în care textul este cîntat și nu rostit.

Cu experimentul lui Antonioni și cu al lui Demy, trebuie să constatăm că filmul nu mai e în nici un caz în faza în care își reclama, cu oarecare semeție, titlul de artă foarte tînără, începînd să-și caute modalități de înnoire. Este un semn de maturitate care ar putea trăda — în măsura în care se vor căuta doar forme — și un început de chelie.

Mircea ALEXANDRESCU





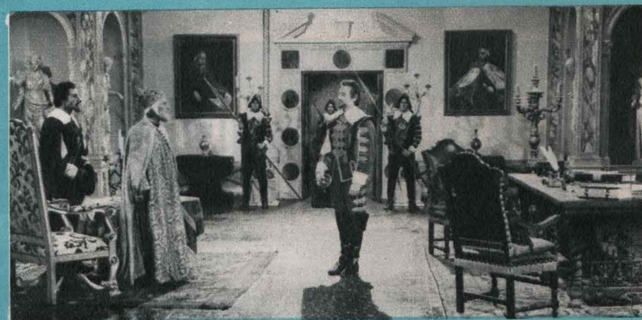


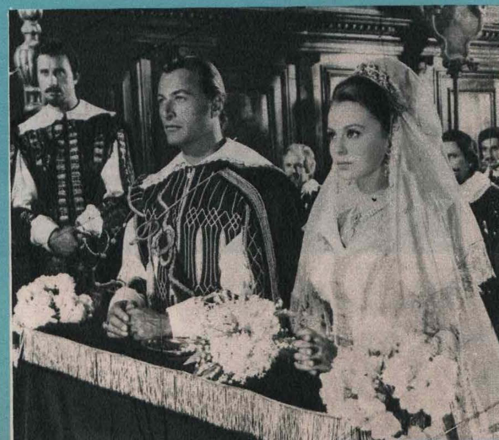
CĂLĂUL DIN VENEȚIA

Cu regret sîntem nevoiți să remarcăm încă o dată alunecarea spre superproducții comerciale cinemascopice și Eastman-colorice, a cinematografiei italiene. Nici nu mai putem atenua constatarea noastră cu un „în ultima vreme", decît dacă numărăm în ani această „ultimă" perioadă. Drame (sau dramolete) din diferite epoci istorice (cea contemporană fiind probabil mai puțin la îndemîna producătorilor) încep să împînzească piața italiană — și nu numai italiană — singularizîndu-i poate prin asta și mai mult pe un Antonioni sau Germi.

Ne aflăm deci din nou în plină istorie, de astă dată pradă intrigilor de la curtea dogilor venețieni. În timp ce se celebrează căsătoria dintre viteazul Sandrigo Bembo, fiul adoptiv al dogelui și încîntătoarea Leonora, mirele este arestat, evident din pricina urzelilor unui gelos curtezan — refuzat dar Mare Inchizitor. (Parcă am scris și eu ceva asemănător — ar spune dus pe gînduri autorul Contelui de Monte Cristo**). De aici o serie întreagă de aventuri în care celebrul călău din Veneția nu are un rol de disprețuit, prilej de mari emoții pentru spectatorul care a trepidat la** Elena din Troia.

Interpreți: Lex Barker (Old Shatterhand în costum venețian sec. XVI), Guy Madison și Sandra Panaro.









TRIBUNA PELICANULUI ALB

regia este...

Filmul este ceva ce nu poate fi povestit..." scria René Clair şi exemplifica: „Scenariul este extras dintr-un *poem*. Este oare acesta motivul pentru care filmul conţine *poezie?* Nu! Poezia o naşte pe ecran *imaginea* şi nu spiritul literar care a inspirat-o. Spiritul poetic stăpîneşte întreaga operă, pentru că ea este animată de o mişcare perfectă. Nu mişcarea înregistrată ca mişcare în sine, ci *mişcarea imaginilor unele faţă de altele*. Mişcarea este prima bază a lirismului cinematografic, ale cărui reguli încă misterioase se precizează în fiecare zi."

Nu tot atît de pasionat de mişcare, Abel Gance numeşte cinematografia „punte de visuri aruncată de la o epocă la alta, artă de alchimist, mare operă pentru ochi. Nu numai să placă ochiului, ci să alerge drept în inima spectatorului."

Robert Bresson, într-o conferinţă de presă la Cannes, declara că „cinematografia nu este un spectacol, ci o scriere..."

De fapt, sînt *nu* cîte păreri atîţia regizori, ci cîţi regizori atîtea păreri, căci dacă n-ar avea fiecare cîte o părere, atunci aş fi întîlnit în dreptul unui nume cuvîntul *idem*. N-am găsit cuvîntul *idem* nici la critici, nici la amatori, deşi astăzi toată lumea se pricepe la cinema şi la fotbal.

Încurajat de lipsa acestui *idem* în părerile despre regie, am să încerc să formulez un punct de vedere.

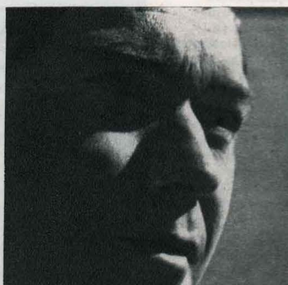
A face filme, a fi regizor de filme este o meserie nouă — nu are încă 100 de ani; se practică la noi cam după ureche, nu avem un stil propriu şi totuşi unele dintre filmele noastre seamănă între ele, ca şi cum ar fi făcute de acelaşi scenarist, de acelaşi regizor, acelaşi muzician şi parcă aceiaşi actori raşi şi tunşi la acelaşi frizer. Pentru că vrem să fim severi cu noi, pentru că nu scriu aceste rînduri pentru copii supărăcioşi, să încercăm să vedem care e cauza.

Primul semn îngrijorător apare la scenarii. Scenariile sînt scrise în aşa fel încît — din păcate — pot fi realizate *de orice regizor*. De la început, scriitorii scriu lepădîndu-se de stilul propriu literaturii lor şi încearcă *expresia nouă a scenariului de film*, expresie care îi deposedează de personalitate şi dă lucrării lor un caracter diletant. Dacă totuşi scenariul lor are încă o viziune proprie, se găsesc destui care să-l ajute în aşa fel încît, adăugînd sau scoţînd, să semene cu ceea ce lor li s-ar părea că se numeşte un scenariu.

Păcatul însă continuă, pentru că... *orice regizor* poate realiza *orice scenariu*. De multe ori sfătuitorul în goana spre desăvîrşirea unui şablon este regizorul. De multe ori regizorul are o viziune „originală" care stupefiază pe nepricepuţi: Vreau să creez o imagine alb pe alb! Cînd tînărul regizor nu se născuse încă, această imagine a fost încercată de un regizor de-acum clasic. Nu spun că nu se mai poate folosi o imagine alb pe alb, dar bicicleta asta a mai fost inventată. Să fim modeşti, drumul pe care-l alege este o imitaţie.

Văd destule decupaje regizorale şi sînt îngrijorat de asemănarea între ele. Aceleaşi indicaţii savant profesionale: traveling înainte,

COLOCVIU REGIZORAL despre 3 FILME NOI


Mircea Mureşan


Geo Saizescu


Lucian Pintilie

Ecranizarea unui mare roman clasic, amplă frescă socială a anului 1907; un poem al ilegalităţii, al gîndurilor şi sentimentelor, al vieţii şi morţii celor ce au pregătit ieri ziua de azi; o dramă cinematografică contemporană. Trei filme de facturi foarte diferite care intră acum simultan în producţie: *Răscoala*, *Duminică la ora 6* şi *La porţile pămîntului*. Trei regizori diferiţi ca pregătire profesională şi gusturi artistice, ca experienţă şi structură temperamentală: Mircea Mureşan, Lucian Pintilie, Geo Saizescu.

Fără a forţa apropierile şi pe deasupra oricăror evidente şi reale deosebiri (poate chiar voit acuzate de cei în cauză), „o platformă comună" a celor trei tineri regizori poate fi pusă în evidenţă.

Deşi discuţiile noastre au avut loc separat, am pus alături răspunsurile celor trei regizori, grupîndu-le sub semnul cîtorva întrebări-cheie. Aşadar...

— Cum aţi formula tema filmului dumneavoastră?

Mircea Mureşan: Nu am trăit anul răscoalei decît prin ceea ce am auzit, prin ceea ce am citit. De aceea filmul meu, pentru a fi sincer şi convingător, nu trebuie să-l reia pur şi simplu pe Rebreanu, ci să evoce existenţe umane tragice din unghiul celui care n-a trăit evenimentul, dar care — sper — îi înţelege semnificaţia, desfăşurarea şi consecinţele.

Lucian Pintilie: Eroii din *Duminică la ora 6*, Anca şi Radu, sînt în primul rînd, tineri; tineri luptători. Va fi deci un film despre tinereţea care a ales calea luptei.

Geo Saizescu: *La porţile pămîntului* va fi un film despre munca pasionată şi liberă, în care oamenii învaţă să se cunoască şi să se înţeleagă.

— Vă rugăm să definiţi într-o singură frază, formula artistică pe care aţi ales-o.

transfocator, aparatul se lipeşte de umărul interpretului, trei metri, opt etc. — elemente, care încarcă materialul, îl face stufos, greu de urmărit, şi în orice caz nu original. Aceleaşi prim planuri cînd nu trebuie, mişcări de aparat inutile, nejustificate, sărituri, lipsă de inventivitate. Cinematograful este o scriere, este o caligrafie, o ortografie, o gramatică care se învaţă, se perfecţionează de către regizorul, care îşi iubeşte meseria.

Liviu Ciulei este pentru mine un regizor în permanentă căutare a expresiei. În puţinele cadre pe care le-am văzut din *Pădurea spînzuraţilor*, Liviu Ciulei şi Ovidiu Gologan (operatorul) au făcut din mişcările aparatului, din jocul de lumină cu alb şi negru (deşi asta au mai făcut-o şi cei de-acum clasici) o artă surprinzătoare, fascinantă. Nedorind să vorbesc aici despre jocul actorilor sau personalitatea lui Ciulei în interpretarea romanului, vreau să dau doar exemplu munca acestui regizor. De cîte ori nu s-au sărutat actorii în filme? Ciulei şi Gologan au filmat un sărut pe care nu-l vom putea uita; este bine luminat, filmat, interpretat; aparatul se mişcă fără să-l simţi, pierzi noţiunea timpului, uiţi metrii, secundele. Liviu Ciulei îmi spunea că e tentat să înşiruie două sau trei duble (aceeaşi filmare repetată) pentru ca momentul să pară că nu are timp determinat.

Să încercăm să lipim într-o bobină planuri din diferite filme romîneşti realizate de diferiţi regizori la diferite date, să privim această bobină şi să încercăm să numim regizorul. Mi se pare că ar fi o experienţă interesantă. L-aş deosebi imediat pe Mircea Drăgan cu pasiunea lui pentru compoziţii grandioase, pentru scene de masă de mare amploare; s-ar vedea imediat Horea Popescu cu preocuparea sa pentru interpretarea actoricească — compoziţia scenică, cultura omului de teatru care doreşte să împrospăteze cinematograful; Francisc Munteanu cu accentele sale pe dialog, pe vorbe; iar subsemnatul se remarcă prin lipsă de vorbe. Dar sîntem 30 de regizori! Unde sînt ceilalţi? Poate am greşit eu, poate se mai pot găsi în bobina experimentală încă cinci, încă zece, dar unde sînt ceilalţi?

Este necesar să punem problema şi aşa: regizorii noştri sînt proveniţi din trei categorii. 1) *Pionieri*. Regizori care au realizat filme în condiţii grele înaintea înfiinţării cinematografiei de stat, cum ar fi Jean Georgescu, Paul Călinescu, Victor Iliu. 2) *Absolvenţi*. Regizori care au studiat la Bucureşti sau la Moscova, cum sînt: Iulian Mihu, Mircea Drăgan, Mihai Iacob, Geo Saizescu, Manole Marcus, Gheorghe Vitanidis, Mircea Săucan, H. Boroş, Gh. Turcu, A. Miheles, Gh. Naghi şi alţii. 3) *Amatori*, regizori proveniţi din alte arte: Liviu Ciulei — arhitect, Francisc Munteanu — scriitor, Horea Popescu — regizor de teatru, Popescu Gopo — desenator.

Aceasta este pregătirea regizorilor noştri. Pentru mulţi dintre noi, ceea ce era de învăţat s-a învăţat şi s-a terminat, alţii studiază individual, cu sau fără metodă şi oricum insuficient documentaţi.

Există o secţie de creaţie care funcţionează prost şi care nu are o viaţă artistică. Cursurile estetice sînt doar teoretice şi nu au aplicaţii practice pentru munca la filme. Nu cred că trebuie cerut totul de la o şcoală sau cursuri, pentru că deocamdată nu ar fi cine să predea. Nici unul dintre noi nu a ajuns să cunoască atît de bine această meserie (dovadă sînt filmele noastre). Nu putem fi ajutaţi nici de criticii care în cronicile lor ne povestesc filmul arătîndu-ne că l-au înţeles, nici de criticii care, cum scria Eminescu acum aproape 100 de ani: „Iar deasupra tuturora va vorbi un mititel/ Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el".

Nu mă îndoiesc că totuşi se poate face ceva. Aş propune întîlniri între artişti maturi la care să se expună experienţele acumulate, comentarii critice şi competente în vederea creării unei şcoli cinematografice romîneşti.

Dintre toţi, Victor Iliu ar putea începe şcoala mult aşteptată a filmului romînesc. *Moara cu noroc* rămîne un film pe care mulţi iubitori de filme îl pot studia cu amănuntul. E poate filmul cel mai bine gîndit şi construit. Detaliul semnificativ, dimensiunile planurilor folosite şi acea gramatică şi ortografie a cinematografistului matur. Prima dată am văzut filmul ca spectator, apoi l-am ascultat pe Victor Iliu vorbind despre film, am alergat şi l-am privit din nou — am descoperit în el un mare regizor şi în mine un gură-cască. Poate lui Victor Iliu îi datorez pasiunea pentru detaliu care încarcă uneori filmele mele. Aţi văzut *Comoara din Vadul Vechi?* Mai vedeţi-l o dată şi căutaţi basmul din el, căutaţi smeul, căutaţi pe Ileana şi Făt-Frumos... Vă va surprinde construcţia folclorică, poezia pămîntului ars.

Fiindcă tot sîntem la poezia imaginilor în mişcare, cum spunea René Clair, îmi place *Dragoste lungă de-o seară*. S-ar putea ca filmul în ansamblul lui să nu placă. Este însă imposibil să nu se remarce compoziţia, mişcarea în cadru, atît de bine condusă de Horea Popescu, iar dacă vedeţi *Casa neterminată* a lui Andrei Blaier, veţi găsi acolo o scenă de cîteva secunde, poate cea mai emoţionantă din filmele romîneşti (primii paşi pe care-i face un copil). Un regizor a cărui muncă clocoteşte, inegal şi plin de talent, este Mihu Iulian. Întotdeauna filmele lui — sînt interesante reuşite de profesie.

Nu există o artă mai condensată care să poată fi mai comunicativă, contemporană vitezei secolului nostru, contemporană faptelor noastre, care să reflecte gîndurile omului modern.

„De la imagine la idee" (Alexandre Astruc), „arhitectură în mişcare" (Elie Faure), „o artă specifică" (Marcello-Fabri), „un exerciţiu de stil" (Roger Vailland), „armonie vizuală care devine o simfonie" (Abel Gance), „munca noastră începe cu faţa omului" (Ingmar Bergman) etc., etc.

Din cauză că regia este... Şi pentru că nimeni nu spune: *idem* am scris aceste rînduri incomplete.

Ion Popescu GOPO

Mircea Mureşan: O epică expresivă, dură, aşa cum o impune „Răscoala" lui Rebreanu.

Lucian Pintilie: Nu un film-frescă, ci pur şi simplu descrierea foarte, dar foarte obişnuită a unei poveşti de dragoste. Epoca se reflectă în această dragoste pe care o voi studia cînd riguros, cînd poematic într-un echilibru propriu acestui film sentimental, repet fără ruşine, sentimental.

Geo Saizescu: Subiectul lui D.R. Popescu, deşi tentant în direcţia unui film psihologic cu „universuri închise", va fi tratat totuşi ca o dramă realistă... colorată, aş putea spune, colorată cu umor, aşa cum este viaţa de toate zilele.

— Care ar fi, pe scurt, „povestea"?

Mircea Mureşan: Eforturile scenaristului Petre Sălcudeanu s-au îndreptat în deosebi către obţinerea unei concentrări şi selecţii a materialului epic oferit de roman. Trebuia obţinută o asemenea reducţie care să nu atragă după sine pierderea semnificaţiilor şi „sufletului" cărţii lui Rebreanu. Pentru a realiza un film de circa două ore, am renunţat la medii şi personaje, la întîmplări şi foarte multe pasaje de dialog. Totul a fost organizat în jurul evenimentului central al romanului — răscoala — a fost concentrat în jurul întîmplărilor de la Amara şi de la conacele boierilor Iuga, a fost legat de problema obsedantă a pămîntului.

Lucian Pintilie: În gară, înainte de plecarea trenului, un grup de tineri se amuză în fel şi chip. Se pregătesc să plece undeva la munte, la schi. O fată muşcă dintr-un bulgăre de zăpadă, un băiat rîde, cineva mănîncă pîine cu unt, altul umple o gamelă cu apă. Totul se vede de departe prin teleobiectiv şi transfocatoare. Sînt acţiuni cotidiene, ce capătă în această optică un caracter bizar. Se revine la ele de cîteva ori pe parcursul filmului, întrerupînd planul derulării amintirilor eroului principal. (De fapt nu e vorba de amintiri — ci de un şoc de senzaţii care lovesc din cînd în cînd ca un val în conştiinţa eroului). Contrapunctul acesta permanent dintre relatarea dramei propriu-zise (întîlnirea conspirativă, balul la care se refugiază Radu, urmărit de poliţie, întîlnirea cu Anca, dragostea lor, arestarea Ancăi, izolarea ei, arestarea lui Radu la mare, moartea Ancăi) şi imaginile înregistrate în gară de privirile eroului, constituie axul compoziţional al scenariului semnat de Ion Mihăileanu. Confruntarea aceasta — în fond între vieţile mai multor categorii de tineri — aduce un plus de dramatism întregii desfăşurări a acţiunii, lărgeşte prin întrebările finale implicaţiile sociale ale filmului. Revelaţiile acţiunii constau însă în aceea că cei patru se descoperă unul pe altul.

Geo Saizescu: O echipă de geologi compusă din trei băieţi şi o fată lucrează undeva în munţi la întocmirea unei hărţi geologice şi, concomitent cu aceasta, pentru căutarea unui mineral preţios.

— Cum va arăta viitorul dumneavoastră film?

Mircea Mureşan: Un film de griuri şi brunuri, un film fără soare, un film de mohorîri permanente; dinamismul imaginii, violenţa de mişcare a aparatului, libertatea sa de acţiune (pe care împreună cu operatorul Nicu Stan vom căuta s-o realizăm printr-un sistem de „cumpănă-macara" — foarte mobilă, dar mai uşor controlabilă decît filmarea din mînă).

Lucian Pintilie: Nu mă interesează recompunerea exterioară plastică, anecdotică a epocii. Nu vom depune eforturi de reconstituire documentară a acesteia. Imaginea va purta amprenta unei neglijenţe voite, fără mari contraste (realizată de Sergiu Huzum), prin folosirea în iluminare a lămpilor cu vapori de mercur), cu multă „filmare din mînă" şi experimentare a procedeului de „tras-traw" (schimbarea perspectivei din planul doi al imaginii, fără modificarea primului plan). Nici în scenografie nu vom căuta să insistăm asupra detaliului de epocă, ci ne vom plasa acţiunea mai ales în ambianţe expresive prin ele însele: maidane, calcanele caselor, marginea de oraş ce se învecinează cu balta, plaja pustie...

Geo Saizescu: Filmul *La porţile pămîntului* va utiliza mult cadrele lungi, evitînd primplanurile excesive şi tăieturile scurte de montaj. Vreau să obţin prin aceasta de la actorii interpreţi trăirea intensă şi o reacţie firească continuă în joc, pe care de multe ori planul scurt o îngreunează. În rest — desfăşurarea acţiunii în ambianţa atît de spectaculoasă a munţilor Apuseni va obliga la valorificarea frumuseţii şi bogăţiei peisajului (imaginea filmului o va semna operatorul George Cornea). Şi de data asta mă interesează îndeosebi obţinerea unui joc actoricesc desăvîrşit şi nu exhibiţiile de formă.

— Aveţi în vedere o categorie anumită de spectatori, cărora filmul dumneavoastră li s-ar adresa cu prioritate?

Mircea Mureşan: Se spune că filmul este o artă universală, *pentru toţi oamenii...*

Lucian Pintilie: Aş vrea ca poezia şi patetismul filmului *Duminică la ora 6* să ajungă la spectatorul tînăr, la spectatorul care nu a trăit tinereţea eroilor noştri, dar trebuie să o cunoască.

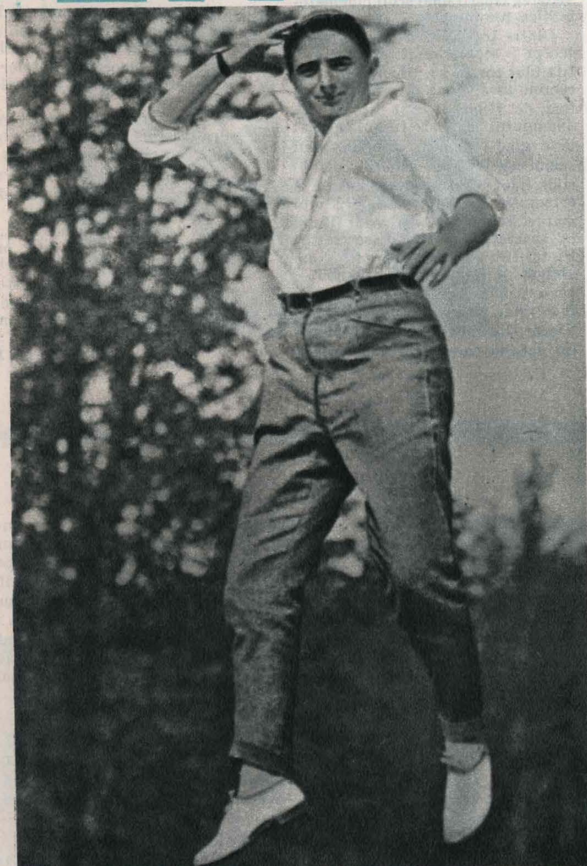
Geo Saizescu: Cred că toate filmele noastre trebuie să fie filme populare capabile a căpăta o largă circulaţie. Numai atunci mesajul şi calităţile lor vor fi pe deplin valorificate.

B.T. RÎPEANU

DZIGA VERTOV sau cineastul frenetic

La 17 noiembrie 1931, în mica sală de proiecţii din Londra a firmei „United Artists" i-a fost prezentat lui Charlie Chaplin filmul *Entuziasm* (cunoscut şi sub titlul *Simfonia Donbasului*) realizat cu cîteva luni înainte de regizorul sovietic Dziga Vertov. După vizionare, Chaplin a aşternut pe hîrtie cîteva rînduri rugînd să fie transmise autorului filmului: „Niciodată nu mi-am putut imagina că zgomotele industriale pot fi armonizate în aşa fel încît să pară minunate. Consider filmul *Entuziasm* una din cele mai emoţionante simfonii din cîte mi-a fost dat să ascult vreodată. Mister Dziga Vertov este un muzician. Profesorii au ce învăţa de la el..."

Dziga Vertov — pe numele său adevărat Denis Arkadievici Vertov — s-a născut în 1895 la Belostok, în familia unui bibliotecar. Izvoarele muzicalităţii operei sale, remarcată cu atîta căldură de Chaplin, le găsim, poate, în faptul că prima şcoală pe care a urmat-o a fost şcoala de muzică. Încă din anii copilăriei, a fost acaparat de o preocupare care avea să-i determine viitorul drum în viaţă: «... Am început — povesteşte el într-o scurtă autobiografie — să mă interesez de feluritele mijloace de „conservare" documentară a lumii auzite, de montajul unor însemnări stenografice, unor imprimări pe plăci de gramofon etc.» Oficial, activitatea de cineast şi-a început-o în 1918, cu funcţia modestă de secretar al secţiei jurnalului de actualităţi. Aici se adunau peliculele filmate de operatori pe toate fronturile războiului civil. Secretarul secţiei muncea zi şi noapte la montarea jurnalelor, la compunerea inserturilor. Curînd i se încredinţează sarcina de redactor responsabil al primului jurnal de actualităţi sovietic cu apariţie periodică, *Kinonedelia (Săptămîna cinematografică)*. În această nouă calitate, Vertov nu se mai mulţumeşte cu montarea peliculelor primite de pe fronturi, ci călătoreşte el însuşi cu aşa-numitele „trenuri agitatorice", îndrumă direct munca operatorilor în condiţii nespus de dificile, condiţii care explică pentru ce nu de puţine ori, în acele vremuri, operatorii erau supranumiţi „eroi ai imaginii".



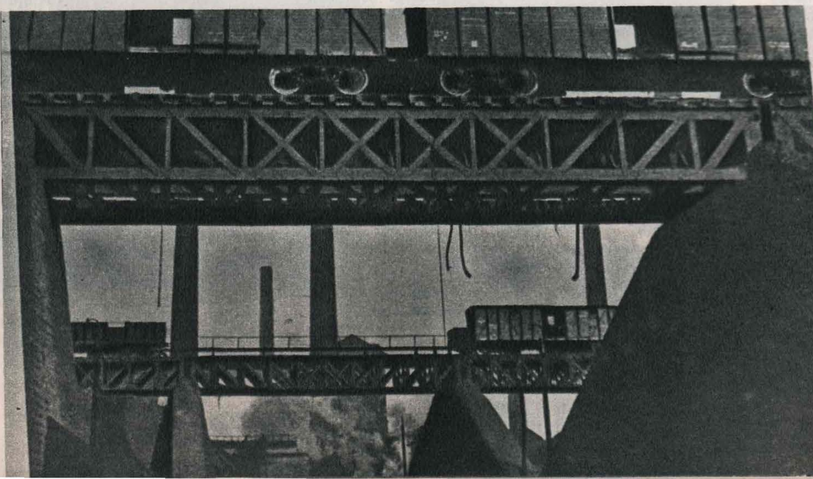
Dziga Vertov.

ÎN ACEASTĂ EPOCĂ SE PUN BAZELE CINEMATOGRAFIEI DOCUMENTARE

Bazele cinematografiei documentare, aşa cum o înţelegem noi astăzi, le-a pus Dziga Vertov în această epocă, începînd cu seria celor 23 de filme din ciclul „Kinopravda" („Cineadevărul"). Aceste filme apăreau ca un fel de supliment cinematografic al ziarului „Pravda" şi tindeau să îndeplinească în cel mai înalt grad menirea pe care Lenin o încredinţase cinematografiei documentare — de a fi o pasionantă „publicistică în imagini". „Kinopravda" a reprezentat o perioadă de căutări rodnice, de experienţe îndrăzneţe.

Astăzi ni se par fireşti filmările din tren, de pe motocicletă, din automobil, din avion; după cum au intrat în universul obişnuit al reprezentărilor noastre cinematografice, secvenţele filmate sub trenuri în plină viteză ori sub pîntecele cailor dezlănţuiţi în impetuoase cavalcade. Pe vremea aceea însă, Vertov şi colaboratorii săi le experimentau cu o cutezanţă apropiată de graniţele eroismului, punîndu-şi nu odată în primejdie viaţa. Uneori, ca un copil care descoperă pas cu pas farmecele ascunse ale unei jucării extraordinare, Vertov se lasă atras în vîrtejul trucurilor tehnice, utilizînd tot mai mult, cu şi fără rost artistic, accelerări şi ralantiuri, suprapuneri şi despicări ale imaginii, filmări *à rebours*. Astăzi o asemenea secvenţă ni s-ar părea desprinsă dintr-un film comic, dar Vertov o privea cu deplină seriozitate, acordîndu-i valoare documentară: prezentîndu-ne o fabrică de conserve, ne arată procesul de producţie în mod invers — bucăţile de carne se prefac în hălci imense, hălcile se unesc în jurul unui schelet, scheletul se umple cu organele sale interioare, se acoperă cu piele şi se preface într-un taur care iese de-a-ndaratelea pe uşa abatorului ca să pască liniştit pe o pajişte.

Simfonia Donbasului (1930).





CAMERA-FETIŞ

Cuprins de o adevărată frenezie a uriaşelor posibilităţi tehnice descoperite pe parcursul experimentelor sale cinematografice şi, în acelaşi timp, angrenat o vreme în atmosfera agitată a unor curente avangardiste, Dziga Vertov lansează la un moment dat o adevărată mişcare înscrisă în istoria cinematografiei sub numele de „kino-

glaz" („cineochiul"). Manifestul acestei mişcări, publicat în revista lui Maiakovski, „Lef", e redactat la modul patetic al declaraţiilor futuriste din acea vreme: „Eu sînt cineochiul. Eu sînt ochiul mecanic. Eu sînt maşina care vă arată lumea aşa cum numai eu o pot vedea. Eu mă eliberez azi pentru totdeauna de imobilitatea omenească. Eu sînt într-o neîntreruptă mişcare. Eu mă apropii şi mă îndepărtez de obiecte, mă strecor sub ele, mă azvîrl deasupra lor, mă mişc alături de botul unui armăsar în goană, mă arunc din plin mers în mulţime, alerg în faţa soldaţilor în marş, mă înalţ împreună cu avioanele, cad şi zbor împreună cu corpurile căzătoare şi zburătoare". Această fetişizare a camerei de filmat, ca un ochi de o obiectivitate absolută, în stare să surprindă viaţa aşa cum e, fără deformări, este grefată pe negarea totală a filmului artistic, a filmului cu actori, care, după expresia lui Vertov, ar „trage o perdea între om şi lumea reală". Negarea aceasta se exprimă şi ea în mod absolut, care nu admite tăgadă: „Cinedrama — afirmă el în acelaşi manifest — este opium pentru popor. Cinedrama şi religia sînt arme mortale în mîinile capitaliştilor. Scenariul este un basm imaginat de literatură despre noi... Jos scenariile — basme burgheze! Trăiască viaţa aşa cum este!" Lăsînd la o parte naivitatea şi tonul peremptoriu al acestui manifest, nu putem uita că în anul apariţiei sale — 1923 — piaţa cinematografică era invadată de producţiile de tipul *Misterele New York-ului*, *Aventuriera de la Monte Carlo*, *Tainele nopţii egiptene* etc. Manifestul lui Vertov răsună deci şi ca o reacţie la această invazie de dulcegărie şi prost gust.

MONTAJUL-ZEU

Dziga Vertov fetişizează însă la un moment dat nu numai posibilităţile nelimitate ale camerei de filmat, ci şi pe cele ale montajului. El contrapune montajul filmelor artistice, care n-ar fi — după afirmaţia sa — decît „lipirea unor scene filmate după un scenariu", montajului aşa cum îl concep adepţii cineochiului, adică „o organizare a lumii vizibile". Şi aici el intră într-o ireconciliabilă contradicţie cu propria sa teorie, contradicţie subliniată cu pregnanţă de Bela Balasz: „Aceste filme, alcătuite din reproduceri directe, cu totul autentice, ale realităţii, sînt cele mai subiective. Deşi n-au o acţiune, au însă o figură centrală, un „erou". Un erou invizibil, deoarece el este acela care priveşte cu „ochiul cinematografic". Tot ce vede, exprimă subiectivitatea lui, oricît de neconstruită ar părea realitatea, deoarece... a văzut şi înregistrat *această* realitate şi nu alta." Contradicţia aceasta îşi găseşte cea mai elocventă expresie în filmul *Omul cu aparatul de filmat*, întruchipare practică a teoriilor lui Vertov referitoare la „cineochi". Fetişizarea camerei de filmat se transformă aici într-o adevărată apologie a proprietăţilor miraculoase ale tehnicii cinematografice. Omul de la masa de montaj este un fel de zeu atotputernic, el poate face orice, poate compune şi descompune lumea, îi poate accelera şi încetini mişcarea, o poate chiar sparge în ţăndări. Frenezia inovatoare a lui Vertov se transformă aici în contrariul ei: aparatul de filmat devine un înregistrator pasiv al unor momente mai mult sau mai puţin întîmplătoare, iar montajul se preface dintr-un organizator, într-un dezorganizator al lumii vizibile. Spre final totul se topeşte într-un adevărat haos de imagini, aproape de absurd.

RECAPITULĂRI ÎNŢELEPTE

Este demn de remarcat că însuşi Vertov a revenit mai tîrziu asupra teoriei cineochiului — şi multe dintre cuceririle tehnice dobîndite în procesul căutărilor experimentale le-a făcut să capete o mare forţă emoţională.

Printre aceste opere un loc deosebit îl ocupă filmul *Păşeşte, Soviet!* Lucrat în 1926, la comanda directă a Sovietului din Moscova, ca un film destinat unei campanii electorale, *Păşeşte, Soviet!* a devenit, în procesul realizării lui, un splendid imn închinat forţelor descătuşate ale omului sovietic care îşi refăcea ţara după distrugerile războiului civil. Compus după principiul unui discurs sau, mai curînd, al unui poem oratoric de tip maiakovskian, *Păşeşte, Soviet!* oferă o imagine contrapunctată a înfăptuirilor acelor ani puse faţă în faţă cu ruina şi lipsurile anilor războiului civil. Filmul cuprinde secvenţe tulburătoare, care ne emoţionează şi azi cu aceeaşi forţă cu care i-a emoţionat pe contemporanii primei sale prezentări pe ecrane. De pildă, celebra secvenţă a „mitingului autobuzelor". Autobuzele reprezentau pentru acea epocă un simbol al refacerii transporturilor Moscovei. Şi iată-i pe şoferii acestor prime vlăstare ale reconstrucţiei ascultînd un discurs electoral transmis prin difuzoare. Aplauzele lor se exprimă printr-un adevărat cor al claxoanelor. Şi deşi filmul este mut, secvenţa este ritmată atît de viu, de muzical, încît avem senzaţia pregnantă că auzim această dezlănţuire sonoră a entuziasmului.

Numeroase sînt filmele lui Vertov care au marcat date fundamentale în istoria cinematografului. Amintim numai *A şasea parte a lumii*, *Al unsprezecelea*, *Simfonia Donbasului*, *Cîntecul de leagăn* şi, mai ales, *Trei cîntece despre Lenin*.

INFLUENŢA VERTOVIANĂ

Însemnătatea şi influenţa lui Dziga Vertov în cinematografia sovietică şi mondială ne sînt relevate cu tot mai multă putere de curgerea deceniilor. Acest spirit efervescent a pus bazele tuturor genurilor cinematografului documentar modern — de la reportaj la poemul cinematografic. În Uniunea Sovietică o întreagă pleiadă de documentarişti, de la Ilia Kopalin la Roman Karmen, a dezvoltat şi dezvoltă tradiţiile fertile ale operei sale. Înrîurirea sa este vădită — uneori declarată — în realizările unor mari documentarişti străini, cum sînt olandezul Joris Ivens, francezul Chris Marker, irlandezul John Greerson, soţii Thorndyke din R.D.G. Cu toate contradicţiile lor evidente, curentul „cine-verité" sau „şcoala din New York", prin cele mai importante realizări ale lor, fac să rodească unele dintre seminţele azvîrlite în ogorul cinematografiei mondiale de Dziga Vertov.

Ce omagiu mai emoţionant se poate însă aduce operei acestui mare deschizător de drumuri decît rîndurile lui Vsevolod Pudovkin: „Noi am creat filme. El a creat însuşi cinematograful".

Victor BÎRLĂDEANU





graţiela albini

Nina Cassian despre

Graţiela ALBINI

Nu sînt de părere că e indicat ca femeile să scrie despre femei, cum se obişnuieşte cam prea des, — în măsura în care aceasta ar sugera o solidaritate subiectivă, poate concesii reciproce, oricum, un uşor „sectarism". Valoarea recunoscută a actriţelor noastre de teatru şi cinema mă scuteşte însă de această bănuială.

Iată aci cîteva rînduri doar despre Graţiela Albini, un nume întîlnit destul de frecvent pe genericul filmelor noastre (a jucat în nu mai puţin de şapte).

Ceea ce spectatorul reţine în primul rînd la apariţia acestei actriţe este prezenţa tăcerii ei. Nu fac nici un paradox, se ştie cît accent se pune în predarea artei actorului pe jucarea pauzelor, pe umplerea lor cu trăire afectivă şi că, uneori, o tăcere încărcată cu o astfel de electricitate poate depăşi în intensitate un întreg monolog strigat. Îmi amintesc, de pildă, de rolul episodic, de ţărancă, jucat de Graţiela Albini în *Omul de lîngă tine*. Cuvinte puţine (jucarea pauzelor îşi măreşte importanţa, în film), gesturi puţine şi, cu toată această economie de manifestări, impunerea unui *caracter*.

Mai marcată este personalitatea surorii celei mari din *Dragoste lungă de-o seară*. Aceeaşi autenticitate ca a personajului din *Omul de lîngă tine* cu care, de altfel, are trăsături comune: nobleţe, o tensiune a expresiei care vorbeşte despre puternice drame interioare, căldură reţinută, multă demnitate. S-a mai scris în cronici despre emoţia, cu atît mai patetică, cu cît exprimarea ei e mai sobră, din scena actriţei cu Sandu Sticlaru, care marchează începutul unei iubiri dintre doi oameni greu încercaţi de viaţă.

Cu toată tinereţea pură a obrazului, Graţiela Albini interpretează femei al căror trecut ascunde experienţe grave, cel mai adesea, dureroase.

În rolul de mare întindere din noul film romînesc *Sărutul*, calităţile ei se manifestă pe larg şi convingător. Mimica ochilor şi a gurii, o mimică nuanţată de emoţie, care nu devine niciodată mască, tonul exact şi firesc sînt, cu deosebire, cinematografice. Şi aci, biografia eroinei ascunde un punct bolnav, a cărui simplă amintire o brutalizează şi îi interzice o comportare liberă, naturală, în faţa apelurilor vieţii. Graţiela Albini trăieşte această crispare cu excelente mijloace artistice. Durerea, resemnarea, îndîrjirea, pînă şi nota de cochetărie sînt sugerate cu o fineţe care aminteşte de Annie Girardot.

Există pericolul — şi această observaţie intră, mai ales, în atenţia regizorilor — ca distribuirea acestei actriţe să înceapă să sufere de oarecare stereotipie. Stilul ei de un dramatism interiorizat nu exclude posibilitatea unor momente de explozie temperamentală, iar regizorii au datoria de a-i stimula actriţei îmbogăţirea registrelor expresive, dîndu-i roluri variate. Chiar în rolul din *Sărutul*, îndrumarea regizorală, în general justă din punct de vedere psihologic, se resimte de o anume monotonie.

În orice caz, Graţiela Albini este, la ora aceasta, creatoarea unor tipuri demne de reţinut şi perspectivele ei mi se par dintre cele mai promiţătoare.

HENRY FONDA



Interviu luat la Karlovy Vary de trimisul nostru RODICA LIPATTI



N-a fost uşor de abordat Henry Fonda la Festivalul de la Karlovy Vary unde a venit împreună cu Cliff Robertson să asiste la prezentarea filmului The best man (Cel mai bun dintre noi). **După cum se ştie, acest film a figurat în palmares ca deţinător al unui mare premiu. Întîmplarea însă ne-a servit şi iată interviul:**

— Care va fi viitorul dumneavoastră film?

— **O relatare despre atacul asupra bazei militare americane Pearl Harbour de către Japonia, fapt care a grăbit intrarea Statelor Unite ale Americii în cel de-al doilea război mondial. Filmul va fi realizat de Otto Preminger, iar eu voi interpreta rolul unui general american. Vor fi necesare puţine zile de turnare, mă refer la mine desigur, aşa încît am senzaţia că mă aşteaptă o vacanţă petrecută în agreabila tovărăşie a lui Preminger.**

— Interpretarea magistrală a personajului preşedintelui Russell din **The best man** mă îndeamnă să vă întreb în ce măsură vă indentificaţi cu asemenea roluri. Vă atrag în mod deosebit?

— **În general nu pot spune că mă identific cu astfel de personaje mai mult decît cu altele şi cred că am fost ales de regizor, pentru că avea încredere în posibilităţile mele actoriceşti. Puţină dreptate totuşi aveţi şi iată de ce. În 1960 am luat şi eu parte la campania electorală şi l-am susţinut pe Kennedy. Cred că John Kennedy a fost cel mai intelectual dintre toţi preşedinţii Statelor Unite. L-am admirat şi l-am iubit. De aceea vă spuneam că poate aveţi dreptate întrucîtva. M-am identificat cu personajul din** The best man **în măsura în care am trăit ceea ce se întîmplă în film.**

— Cinematografia americană face dovada în ultima vreme a unei preocupări mai intense faţă de problemele politice şi sociale ale vieţii din Statele Unite. În ce măsură acest fapt a fost determinat de prezenţa la Casa Albă a preşedintelui Kennedy?

— **Fără îndoială că filmul şi în general cultura unei societăţi sînt influenţate de oamenii şi circumstanţele epocii pe care trebuie să le reflecte. Totodată nu se poate spune că dezvoltarea cinematografiei americane, problematica filmului american se schimbă sau este determinată de omul de la Casa Albă. Totuşi, în perioada administraţiei Kennedy şi mai tîrziu a celei Johnson, filmul american s-a apropiat mult de problematica vieţii politice şi sociale din Statele Unite, tendinţă care sperăm că va continua şi de aici înainte.**

— Se adaptează uşor producătorii americani acestui „stil"nou?

— **Bineînţeles că nu toţi. Cei mai tineri însă se simt din ce în ce mai mult atraşi de el, iar curînd cred că se**

Un inovator neobosit: GERMI

de Nina CASSIAN



Satiră? Comedie? Parodie? Titlul, în buna tradiţie a melodramelor (*Crinul din mocirlă, Răzbunarea spaniolei, Vîndută de propria ei mamă*) — pe de altă parte, amintirea *Divorţului italian* cu grotescul lui acid, chiar crud. Noul film al lui Germi pretează la interesante discuţii despre genuri, fără a fi însă lipsit de unitate sau neconvingător.

Unii critici sînt de părere că, în ordinea subiectelor, *Sedusă şi abandonată* ar precede cumva *Divorţ italian*. Acelaşi decor. Sicilia, cu moravurile şi mentalitatea respectivă. Diferenţa de stil se impune însă imediat şi, aş spune, chiar diferenţa de punct de vedere.

Caracterul grotesc lipseşte aci. Tratarea faptelor şi a tipurilor e mai aproape de analiza realistă echilibrată. Cel mai mare merit al acestui din urmă film mi se pare a fi tocmai obiectivitatea umanistă cu care sînt înfăţişate personajele, fie ele principale sau secundare. Parodia aparţine însăşi *realităţii* — filmul nu face decît s-o evidenţieze. Străvechea tradiţie a „onoarei" siciliene a căpătat, în zilele noastre, rigiditatea formală a convenţiei. Fără a-şi pierde o parte a conţinutului ei (grija pentru onoarea unui ins sau a unei familii rămînînd firească), formele ei de manifestare se supun unui tipic perimat, iar acest dezechilibru duce cînd la comic, cînd la tragic.

Protagoniştii sînt: „pater familias" (despre actorul respectiv pe drept cuvînt, se spune că e „un Raimu italian"), gata să apere prin toate mijloacele prestigiul casei, furibund, tandru, desnădăjduit, abil sau fanatic după împrejurări; mama, supusă, blîndă, fără păreri; o fiică frumoasă, cu un temperament cam schematic, dar nu lipsită de personalitate; victima dramei: „seducătorul", egoist şi laş; încă un număr de fiice şi un fiu, disperat că e pus să apere cu arma, onoarea surorii lui — pe scurt, aşa arată componenţa destul de banală a grupului de oameni care participă, de obicei, la asemenea întîmplări. Şi, totuşi, fiecare din ei,

vor putea vedea roadele acestui entuziasm.

— Se poate vorbi de un curent inovator în cinematografia americană, de un val nou?

— **Am constatat că la mai toate întîlnirile internaționale de film se discută mult despre curentele care se manifestă în sînul diferitelor cinematografii. Eu personal n-aș ști să vă spun altceva decît ceea ce v-am spus despre noua problematică a cinematografiei noastre, adăugind că purtătorii ei de cuvînt sînt tinerii regizori. Poate că această înnoire ar putea fi denumită „noul val american", adică orientarea spre teme actuale. Sînt filme — documentare sau artistice — ale căror scenarii urmăresc anumite țeluri, obiective. Și The best man se încadrează printre ele din moment ce tratează un subiect foarte la inima tuturor americanilor: alegerile. Cred, sper mai ales, că filmul american va reuși să rămînă sănătos și în anii care vor urma.**

— Care sînt spectacolele de teatru sau film, pe care le-ați îndrăgit mai mult?

— **Am jucat la New York timp de 4 ani, cu neobosită pasiune, într-o piesă de succes „Domnul Robert". Dintre filme prefer 12 bărbați mînioși la care am avut emoții duble, în calitate de actor și producător. Permiteți-mi să relev, dînd dovadă de lipsă de modestie poate, forța dramaturgică și perfecta simplitate a mijloacelor de expresie din această peliculă.**

— După cîte știu a existat o perioadă în viața dumneavoastră, în care v-ați dedicat mai mult teatrului decît ecranului.

— **Este adevărat. Îmi place mai mult scena decît platoul. Poate pentru că filmul încearcă uneori să mă tragă pe sfoară, nu-mi oferă roluri destul de interesante; dacă îmi dați voie, aș adăuga... pe măsura mea.**

— Ați jucat în multe western-uri?

— **Sînt foarte conștient de faptul că spectatorii văd în mine mai ales un actor de western, deși din toate filmele mele — și nu sînt puține la număr — nu știu dacă am 7 sau 8 western-uri. Nu le iubesc în mod deosebit și vă mărturisesc chiar că îmi doresc să fac cu totul altceva.**

— Nu mi-ați vorbit de loc de Pierre Bezuhov. Se poate oare ca transpunerea pe ecran a acestei figuri singulare în literatura universală să nu fi marcat evoluția dumneavoastră profesională?

— **Personajul Pierre Bezuhov este cel mai interesant din romanul lui Tolstoi. Atît de complex și de interesant încît am început prin a refuza cu încăpățînare să-l joc: îmi era teamă de el. Dar regizorul a insistat și azi cred că este cel mai mare rol al vieții mele. Mai știu că filmul a avut un mare succes de public și mîndria mea e cu atît mai justificată.**

— Se pare că în familia Fonda talentul se moștenește din tată în... fiică.

— **Mai întîi în fiu, pentru că și tatăl meu a fost actor.**

— Ați îndrumat-o pe Jane spre Actor's Studio?

— **Dimpotrivă, am fost ultimul care a aflat de intențiile fiicei mele. La terminarea liceului Jane nu avea de loc aerul că se pregătește să devină ... vedetă. Și totuși, într-o bună zi mi-a comunicat cu un ton foarte oficial, că vrea „să facă film". Restul îl cunoașteți. Nu știu dacă are succes la public sau nu, dar dacă are, mă bucur grozav. Cel mai bun actor din familia Fonda însă — îmi pare rău pentru Jane — cred că va fi.. fiul meu, Peter Fonda. Am mare încredere în talentul său și simt că nu mă va face de rîs. Sper că nici eu pe el...**

deși aparține unei categorii oarecum cunoscute, are individualitate, Germi pricepîndu-se, ca și bunii prozatori, la sugerarea generalului în forme particulare noi, plauzibile, concrete, vii.

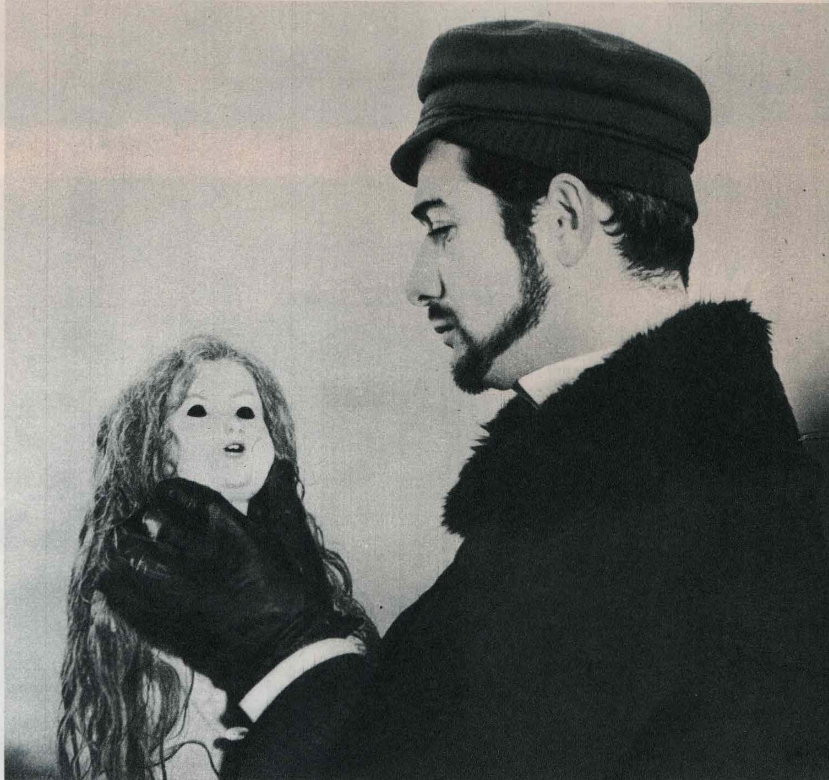
Cum spuneam, nu orgoliul e fals în acea regiune de sud, ci manifestarea lui după modelul tradițional, astăzi devenit caricatural. Perseverarea anaronică, îl face pe „raisonneur-ul" filmului în speță, un comisar de poliție, să acopere, din cînd în cînd, vîrful cizmei italice, pe hartă, cu un oftat adînc și expresiv — poliția însăși fiind obligată să ia parte la jocul „de-a onoarea", după toate regulile.

Jocul însă își pierde caracterul de divertisment datorită faptului că sentimentele eroilor sînt *reale*. Tatăl e cu adevărat desnădăjduit în efortul lui de a-și reabilita fiica, victima e cu adevărat torturată de reacția celor din jur, în sfîrșit, moartea bătrînului (muribundul solicită implorînd tăcerea puținilor lui martori, pentru ca vestea morții lui să nu turbure happy-end-ul marital al fiicei lui, obținut cu atîta trudă) aureolează tragic întreaga poveste.

Germi a mai dovedit în *Divorț italian* o anumită predilecție pentru „jocul cu moartea" — dar dacă acolo, după părerea mea, jocul e împins prea departe, pînă la inuman, în *Sedusă și abandonată* el rămîne în limitele umanului și este, de aceea, cu atît mai impresionant.

Ca atitudine a regizorului față de eroii lui *Sedusă și abandonată* e mai aproape de *Feroviarul* — deși se cuvine făcută precizarea că mediul din *Divorț italian* îi impunea, într-un fel, lui Germi o anumită cruzime în tratare.

Toată echipa de actori, în frunte cu Saro Urzi, e excelentă, toate aparițiile episodice sînt memorabile, ritmul filmului, plin de vervă. Prin realismul lui pregnant și prin ținuta artistică ferm alcătuită, *Sedusă și abandonată* se înscrie pe linia strălucitelor reușite ale lui Pietro Germi.



TONIO KRÖGER

„Tonio Kröger" de Thomas Mann, una din nuvelele cele mai cunoscute din literatura universală, l-a inspirat pe regizorul Rolf Thiele în realizarea ultimului său film. Considerată ca „Le Grand Meaulnes" (tradusă la noi „Cărarea pierdută") a literaturii germane, această carte autobiografică are ca erou un scriitor de 30 de ani, zbuciumat de căutările și neliniștile inerente actului de creație.

Pentru a-i da viață pe ecran acestui răscolitor personaj, Rolf Thiele l-a ales pe actorul francez Jean-Claude Brialy. „Pentru mine, mărturisește Brialy, Tonio Kröger reprezintă rolul mult visat. După ce am făcut 20 de filme în care am fost obligat să joc diferiți „anti-eroi", interesanți, dar trăind în marginea societății — și de cele mai multe ori, a realității —, am prilejul acum să exprim, sper nuanțat, adevărata mea personalitate artistică. Tonio are vîrsta mea. Ca și mine, în el se zbat tendințe romantice și profund realiste. Vreau să nu-l trădez, vreau să pot fi în stare să-l arăt așa cum este: inspirat, violent, patetic, dezabuzat, dar mai ales uman.

Nadja Tiller, interpreta preferată a lui Rolf Thiele, deține rolul Lisavetei, pictorița inteligentă și sensibilă cu care se va împrieteni Tonio.







instantanee-inst

1

Maestrul Tudor Arghezi, după schița căruia a fost realizat filmul Doi vecini, surprins de fotoreporter în timpul unei discuții cu Paul Călinescu, unul din veteranii cinematografiei noastre.

2

În mijlocul unui peisaj de basm, Ion Popescu Gopo dă ultimele indicații lui Puiu Călinescu. Peste cîteva clipe acesta va rămîne singur și aparatul de filmat va înregistra încă o secvență din Harap Alb.

3

Cu ani în urmă, în timpul primului război mondial, aici, în aceste locuri, undeva la nord de Brașov, Falkenhayn a dezlănțuit ofensiva decisivă asupra trupelor romîne.

Acum, după aproape o jumătate de secol, Liviu Ciulei, Ovidiu Gologan și Ana Szeles, încearcă să descifreze sufletele celor pe umerii cărora au apăsat aceste evenimente.

Curînd, ei vor trece la realizarea unei noi scene din viitorul film romînesc Pădurea spînzuraților.

4

Micul Ion Creangă pîndește muștele care se așază pe foile slinoase ale ceaslovului, cu gînduri asasine. Atentă, regizoarea Elisabeta Bostan imprimă pe peliculă, metru cu metru Amintiri din copilărie.

5

Clara Sebk, studentă în anul II al Institutului de artă teatrală și cinematografică din Tg. Mureș, debutează în filmul Cartierul veseliei. Iat-o în timpul turnării unui moment de tensiune.

6

— „Nu vă temeți, nu mușcă. Puteți să ne fotografiați în liniște. N-o să vă facă nici un rău. Garantez! Doar îl cunosc de trei luni.

Fotografia vi-l înfățișează pe Florin Piersic alături de cel mai recent și mai original amic al său.

7

Iată cinci dintre studenții anului I al Institutului de artă teatrală și cinematografică I.L. Caragiale, fotografiați în ziua în care au reușit la examenul de admitere. Nu vă dăm numele lor: de altfel ei nici n-au încă un nume, de-abia vor trebui să și-l făurească. Privind însă chipurile lor surîzătoare, ne întrebăm nu fără emoție: există oare printre cei care au pășit acum pentru prima oară pragul acestui Institut un Belmondo, o Claudia Cardinale, o Marina Vlady, o Tatiana Samoilova sau un Jean Marais?

8

Ilinca Tomoroveanu, Ion Caramitru și Valeria Seciu, au absolvit în vara acestui an cursurile Institutului de artă teatrală și cinematografică. Iată-i acum, repetînd împreună, pe scena Teatrului Național din București, sub supravegherea atentă a lui Moni Ghelerter.

9

Cinema: Care este dorința dumneavoastră profesională nr. 1?

Vasilica Tastaman: Aș dori să joc într-o comedie cinematografică bună.

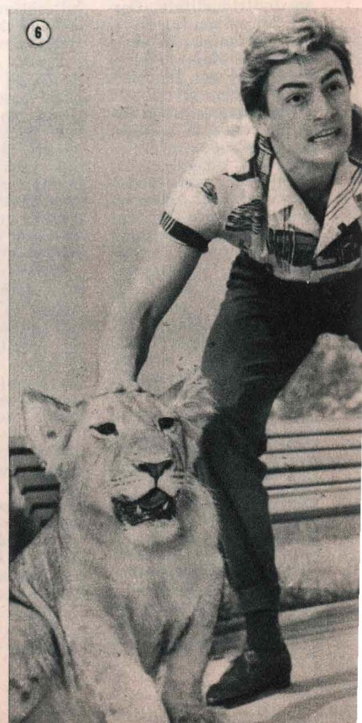

1


2


5


3


4


6









UN NOU DESEN ANIMAT ŞI CONFESIUNEA UNUI CARICATURIST

— După Mitică, eroul filmului dumneavoastră de debut, vreţi să ne vorbiţi ceva despre noul personaj din filmul pe care tocmai l-aţi terminat?

Scot notesul şi mă pregătesc să notez răspunsul. Cu un gest amical, Nell Cobar îmi cere carnetul cu notiţe. De sub acul pixului cu pastă apare pe foaia de hîrtie conturul unei jumătăţi de căţel. Pixul se opreşte. Aşteptam nerăbdător cealaltă jumătate, dar Nell Cobar îmi întinde desenul.

— Iată noul meu personaj. În ultimul meu film **Băieţelul care făcea totul pe jumătate**, el trece printr-o serie întreagă de peripeţii numai pentru că un băiat neglijent şi nerăbdător nu l-a desenat în întregime...

— Ce trăsături deosebite prezintă acest nou personaj cu care, de data aceasta, vă adresaţi micilor spectatori?

— Această jumătate de căţel, fiind doar un desen neterminat, o linie de creion trasă pe hîrtie de bloc, prinde viaţă în film într-un mod neaşteptat. Implicat într-o serie de întîmplări, desenul jumătăţii de căţel, se animă între ceilalţi eroi ai filmului nu ca un „personaj", ci ca un simplu contur... o linie care, neavînd consistenţă, nici culoare, se suprapune transparent peste decoruri şi peste ceilalţi eroi...

Din păcate l-am realizat numai grafic. El ar fi trebuit în mod necesar să aibă tot timpul şi o mişcare proprie, specifică. Mişcarea unei linii, a unui contur şi nu a unui personaj. Această sarcină însă — în actualul stadiu de dezvoltare în care mă aflu — m-a depăşit. Acum, cînd îmi dau seama cîte s-ar mai fi putut face... filmul e gata.

— Văd că acordaţi o mare importanţă mişcării.

— E firesc. Primele filme de desen animat au avut succes pentru că au demonstrat că printr-o suită de desene, fotografiate pe peliculă şi apoi rulate, se obţine o mişcare continuă „ca în viaţă". Acest stadiu e de mult depăşit. Succesul imens al primelor filme produse de Walt Disney a blocat timp îndelungat dezvoltarea desenului animat spre orizonturi noi, specifice...

— Şi care ar fi acest specific?

— O lume a desenelor şi nu o copie desenată după lumea reală. Nu întîmplător cele mai slabe cadre dintr-un film atît de reuşit ca **Albă ca zăpada** sînt cele din final, cînd Făt-Frumos străbate călare pădurea. Aceste cadre — în dorinţa de a fi cît mai izbutite — au fost realizate în studiourile lui Disney, desen cu desen, după fotogramele unei pelicule filmată în prealabil cu actori. Exemplul arată că oricît de magistral ar fi redată mişcarea reală, în desenul animat ea e neinteresantă şi duce la eşec.

— Ce v-aţi propus să realizaţi în primul rînd în ultimul dumneavoastră film?

— Înainte de toate, mi-am propus să învăţ să povestesc cinematografic; limpede, concis, simplu. Şi aceasta într-un mod cît mai neconformist, mai personal.

— Ce vă propuneţi pe acest drum?

— Să introduc spectatorul, de la bun început, în convenţia jocului. Nu avem de-a face cu fiinţe vii — oameni sau animale — ci cu nişte desene pur şi simplu. Eroii fiind nişte convenţii, nişte desene, pot acţiona dincolo de orice legi fizice din lumea reală. Singura graniţă a acestui nou univers este graniţa fanteziei noastre. Aş dori însă ca în această lume inventată, liniile şi culorile să-şi trădeze... sufletul. Adică nu numai o aglomerare de gaguri vizuale, ci şi sentimente, duioşie, poezie...

Aş dori să învăţ cît mai mult din arta de a sintetiza a lui Gopo, din conciziunea la care a ajuns Olimp Vărăşteanu, din ştiinţa şi pasiunea de animator a lui Musteţea, din tehnica profesiunii pe care o stăpîneşte Iuliu Hermeneanu, din lipsa de conformism cu care cei mai buni realizatori ai genului au spart de mult canoanele.

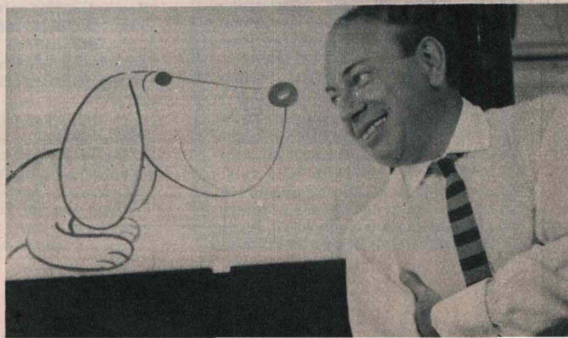
— Urmează o întrebare clasică...

— ...La ce lucrez acum? Am intrat în producţie de cîteva săptămîni cu **Nota 3** tot un film pentru copii. Faţă de scenariile precedente, acesta mi se pare mult mai specific desenului animat. Vreau să descopăr „virtuozitatea" mişcării laconice şi expresivitatea desenului static. Fireşte, ca şi pînă acum, animaţia personajelor va fi realizată de animatorii studioului (din care am să numesc pe Valentin Baciu şi C. Merlan cu care am lucrat mai îndelungat şi care au o contribuţie de seamă în realizarea animaţiei filmelor mele), dar tind să ajung la crearea unei mişcări originale, proprii personajelor pe care le desenez.

— Mitică era un erou interesant. L-aţi părăsit definitiv?

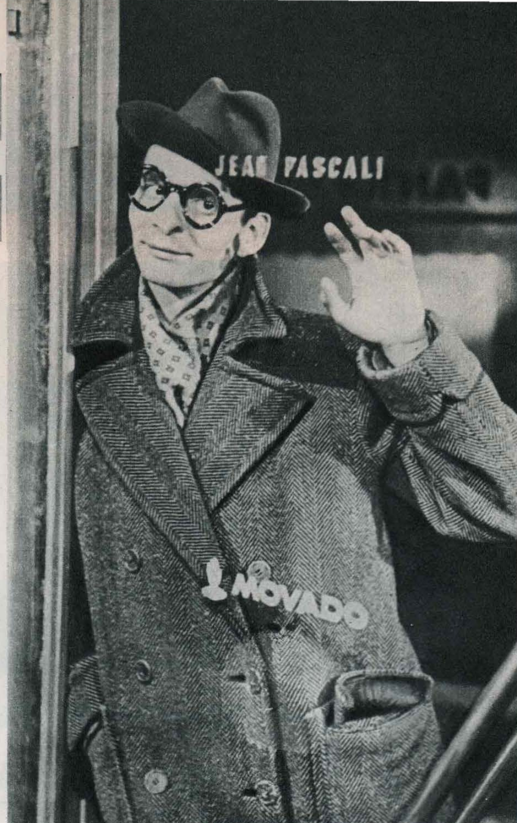
— I-am dat doar concediu limitat, pentru ca să-l pot aborda din nou cu forţe sporite. Noul film cu Mitică îl va surprinde pe acesta într-o altă ipostază. În ziua salariului, după ce s-a fixat asupra unor cumpărături necesare, menite să-i producă multă bucurie, Mitică intră într-un bufet cu gîndul să închine numai „un păhărel" în cinstea chenzinei. Pînă la urmă, paharul se transformă într-o armată de pahare, iar veselul nostru chefliu începe să facă „cinste" tuturor... amicilor de la mese. Fireşte, o dată cu conţinutul paharelor se scurge tot ce-şi propunea Mitică să realizeze din chenzină. Dar deocamdată acest proiect nu există decît sub forma unui scenariu şi a cîtorva desene. Sper însă ca pînă la sfîrşitul lui 1965 el să devină film.

Mircea MOHOR



ISTORIE DIN MEMORIE

radu beligan



... În rolul „fără probleme" din Visul unei nopţi de iarnă.



Rică Venturiano pe punctul de a comite o epistolă către „angelul radios".

Mihai Fotino, Radu Beligan şi Maria Filotti în Visul unei nopţi de iarnă.



Ca de obicei, interviul începe cu o discuţie despre el însuşi: dacă şi de ce e necesar, ce şi cum interesează din arhiva memoriei cuiva, cum şi cît de fidelă rămîne memoria faţă de anumite evenimente petrecute cu ani în urmă.

După o trecere în revistă a filmelor în care actorul Radu Beligan a jucat, de-a lungul anilor, ne oprim într-un acord tacit asupra celui dintîi: *O noapte furtunoasă*, realizat de Jean Georgescu după piesa lui Ion Luca Caragiale.

— Asta a fost prin 1941, la foarte puţin timp după ce intrasem în teatru, aşa încît nu puteam să fac o diferenţă mare şi judicioasă între arta teatrului şi cea specific cinematografică. Astăzi aş putea spune că am ajuns să cunosc oarecum tehnica actorului de film şi sînt familiarizat cu metodele de lucru. La ora aceea însă, îmi amintesc cît m-au surprins aceste metode. Turnarea filmului a început chiar cu mine — scena în care Rică Venturiano urca treptele casei lui Jupîn Dumitrache, apăsa pe clanţă şi începea să deschidă uşa. Planul următor, în care pătrundeam în casă şi închideam uşa după mine, s-a filmat tocmai peste trei luni. Pentru un actor de teatru, obişnuit cu continuitatea acţiunilor sale pe scenă, lucrul era cel puţin surprinzător.

— Se pare că surprinderea n-a fost suficient de puternică pentru ca să vă îndepărteze de cinematografie.

— Nu, sigur că nu. Dimpotrivă. Vezi dumneata, pe atunci cinematografia îşi trăia perioada sa romantică şi entuziastă. Toată această *Noapte furtunoasă* a noastră — care era un film cu destul de multe exterioare — îmi aduc aminte că s-a filmat pe un platou neverosimil de mic, în subsolul clădirii Wilson. Ceea ce dovedeşte că — în paranteză fie spus — confortabilităţile platourilor de la Buftea nu constituie condiţia unică a unui film bun... Actorii şi regizorii, în sfîrşit, toţi cei care încercau să facă film, majoritatea lor debutanţi în cinematografie, aduceau cu ei un elan neobişnuit care crea un climat foarte propice muncii noastre la film... În ceea ce mă priveşte, azi îmi dau seama că sarcina de a-l juca pe Rică Venturiano în film era foarte dificilă pentru un actor neexperimentat. Într-o artă a cărei condiţie principală e firescul, personajul caricatural al lui Rică trebuia interpretat — păstrînd măsura între naturaleţe şi grotesc — cu tehnica unui virtuos. Dar cum în arta noastră, de multe ori instinctul e acela care ne salvează, lucrul a mers fără multă bătaie de cap.

— Cine era Jupîn Dumitrache?

— Giugaru... care era monumental. Cred că apariţia lui Alexandru Giugaru în Jupîn Dumitrache va rămîne un document de mare preţ pentru arta interpretativă romînească. În contrast cu umorul suculent şi temperamentul comic al lui Giugaru, umorul sec al lui Iordănescu-Bruno în rolul Ipistatului se detaşa cu o strălucire unică. Nu poate fi uitată de asemenea creaţia plină de savoare şi fineţe psihologică a regretatei Florica Demion, în rolul Ziţei... De altfel, Jean Georgescu a dovedit îndrăzneală în ceea ce privea distribuţia, nu numai în cazul meu. Pentru rolul Vetei a fost luată o actriţă necunoscută pe timpul acela, care juca în pauzele de la cinematograf: Maria Maximilian. Azi e o actriţă cunoscută Joacă la un teatru din ţară... Jean Georgescu se arăta foarte scrupulos în alegerea actorilor pînă la ultimul figurant, căutînd o tipologie foarte variată, înscrisă perfect în universul caragialesc. Cred că meritul lui Jean Georgescu la epoca aceea era că ştia cu precizie, înainte să înceapă turnarea filmului, tot ce are de făcut, pînă la cele mai mărunte detalii. Chiar amănunte care nu cădeau în sarcina lui, cum ar fi alegerea unor nasturi, erau supravegheate de el.

Unul din cele mai reuşite momente ale filmului era — şi este

şi azi, cred — acela din grădina Union. Toată savoarea epocii se datora modului foarte comic în care e prezentat spectacolul de la Union şi, în care, o contribuţie excelentă o avea artistul poporului de azi, Miluţă Gheorghiu, în rolul cupletistului I.D. Ionescu.

— Mă întreb dacă nu semăna totuşi a teatru filmat această *Noapte furtunoasă*...

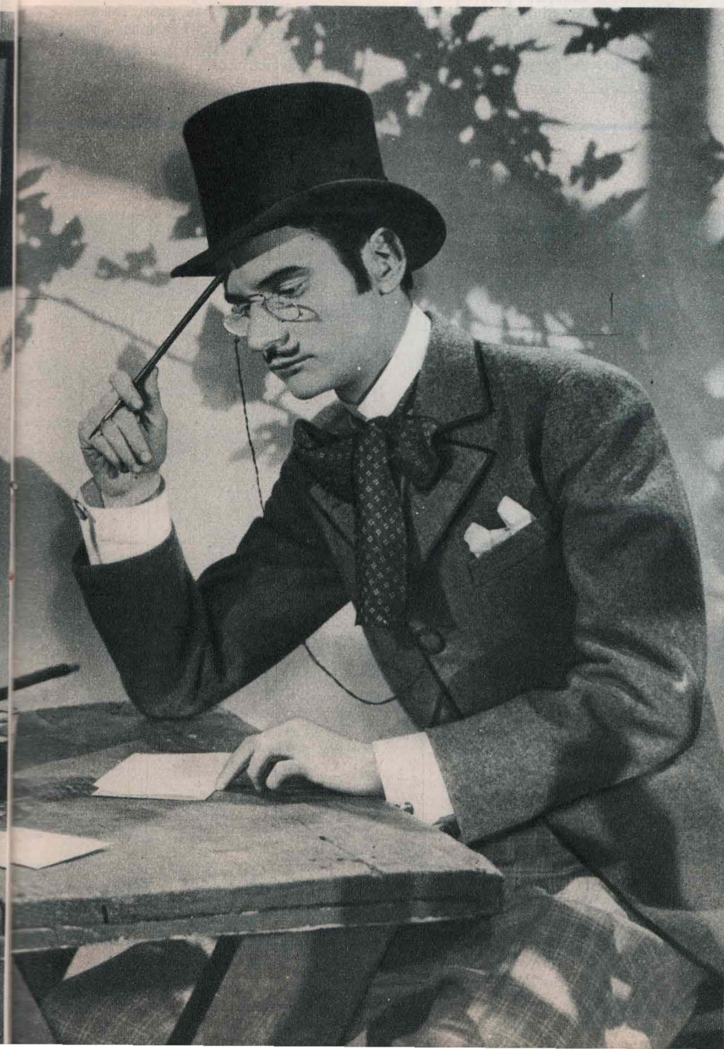
— Da' de loc! Mai degrabă celălalt film, *Visul unei nopţi de iarnă* se afla aproape de teatrul filmat. De altfel, această ecranizare după piesa lui Tudor Muşatescu, cu excepţia unor personaje şi secvenţe pitoreşti, cred că păcătuia prin aceea că amintea prea insistent, un anume tip de comedie cinematografică „mitteleuropa". Avea schema întreagă a genului respectiv: fata săracă, bărbatul bogat, băiatul de treabă etc.

— Deţineaţi rolul „băiatului de treabă"...

— Da. Era un rol pe care-l crease în teatru, cu mult succes, Marcel Anghelescu şi cred că i se potrivea mai bine. Totuşi regizorul, credincios primilor săi interpreţi, mi l-a încredinţat mie. Era vorba de un băiat simplu, cinstit, care iubeşte



Rică Venturiano într-o postură din care nu se simte de loc, cît de tare îl uimea pe Radu Beligan — cinematografia.



fără reciprocitate. Un rol care, în afara sincerităţii, nu punea alte probleme. Apropo de perioada romantică a cinematografiei noastre, îmi aduc aminte şi acum, cu multă plăcere, de filmul *Răsună Valea*... Întreaga echipă s-a deplasat pe Valea Jiului. S-a locuit în barăci, împreună cu brigadierii cu care ne împrietenisem. Lucram împreună cu ei şi, la rîndul lor, ei ne ajutau, atunci cînd era nevoie, în munca noastră. Era o atmosferă de elan constructiv care s-a reflectat şi în filmul atît de meritoriu al lui Paul Călinescu. Deşi era la primul său film, mi se pare, mi-aduc aminte că Paul Călinescu m-a cucerit prin cunoştinţele lui temeinice în domeniul tehnicii, dar mai cu seamă prin delicateţea lui sufletească şi prin tactul desăvîrşit de care dădea dovadă în munca cu actorul.

Discutăm apoi despre ecranizarea celor trei schiţe de Caragiale — *Vizita*, *Arendaşul romîn* şi *Lanţul slăbiciunilor*.

— Au fost făcute în aceleaşi condiţii modeste. Se lucra pe platourile de la fostul cinematograf Tomis. Aveam o peliculă veche, aproape expirată, ceea ce necesita o cantitate de lumină care-ţi lichefia creierii. Într-un platou strîmt şi lipsit de aerisire, sub cantitatea aceea de lumină, filmarea echivala cu un canon...

Şi totuşi... Gîndindu-mă la filmele astea mai vechi, modeste şi realizate în condiţii modeste, mă întreb uneori cum reuşesc ele — cu toate lipsurile inerente — să înfrunte timpul şi să-i reziste. Probabil pentru că toate au o bază dramaturgică solidă. De unde îmi îngădui să trag concluzia că pînă la urmă tot scenariul este începutul începutului...

Eva SÎRBU



ŞCOALA DE LA MERI

Regizorul Jean Petrovici pare să urmărească o idee — pe care motto-ul de pe genericul ultimului său film — închinat tuturor celor ce muncesc în vreun colţ de ţară — n-o exprimă totuşi decît foarte vag. Jean Petrovici e mai degrabă interesat să dezvăluie spectatorului micul univers necunoscut şi poate chiar nebănuit, cu particularitatea şi poezia lui de viaţă, din marele univers socialist al ţării.

Meri este un canton pe linia Bumbeşti-Livezeni. În clădirea cantonului există şi o sală de clasă (ciudat, dar adevărat!) care adună dimineaţă de dimineaţă cei cîţiva copii care străbat, unul tunelul dinspre Livezeni, celălalt tunelul dinspre Bumbeşti, spre a ajunge la locul de lumină.

Mersul spre şcoală nu este o banală deplasare. El presupune parcurgerea unui itinerar ce însoţeşte calea ferată, apoi se confundă cu ea şi în sfîrşit începe marea aventură cotidiană: drumul prin întunericul tunelului. Aceasta cere curaj oferind în schimb toată poezia şi fantezia pe care o asemenea întîmplare o poate stîrni în mintea acestor mici eroi din filmul mai sus pomenit.

Mica sală de clasă a cantonului cuprinde toate cele patru clase de şcoală — cîte un copil doi de fiecare an şcolar. Între copiii celor care dau lupta zilnică cu stîncile ce ameninţă să se prăvălească peste linii se naşte o intimitate caldă, iar între ei şi profesoara lor o înţelegere şi cunoaştere reciprocă.

Documentarul lui Petrovici are darul să surprindă aspecte revelatoare din acest mic univers — azi cunoscut între altele şi prin grija cinematografiştilor. Nu ştiu dacă afecţiunea regizorului pentru tema sa, care l-determină să rela, cu unele variaţii, preocupările din Pretutindeni muncesc oameni, nu-l duce în acelaşi timp şi la o repetare de mijloace. Scenariul pe care Petrovici şi l-a scris se dovedeşte cumva a fi o simplă însoţire a imaginii color fără să o comenteze sau să-i potenţeze sensurile, aspectele revelatoare şi chiar elementul poetic.

M. AL.

Vizionări cu role pătrate



de V. SILVESTRU

Revista mi-a propus să vedem filmul *Străinul* înainte de a fi fost proiectat în cinematografe.

Se obişnuieşte.

Studioul „Bucureşti" te invită şi cineva de acolo planifică sala, o sală elegantă, confortabilă, admirabilă, care a fost ocupată luni toată ziua, marţi nu i-a funcţionat un aparat, miercuri nu s-a ştiut ce-i cu dînsa, joi s-a ştiut dar cel care trebuia să ne spună la telefon „poftiţi" a stat la bufet pînă ce s-a închis, aşa că sîmbătă ne-am dus la Buftea fără înştiinţare, la noroc, să vedem şi noi ce-o mai fi.

— Aveţi, într-adevăr, noroc — ne-a felicitat operatorul-şef — că peste două ceasuri se aduce filmul şi nu mai cred să se ivească nici un impediment.

Ne-am plimbat deci pe culoar în curciş şi curmeziş, am intrat într-un tîrziu în sală, a început proiecţia, am parcurs cu încîntare genericul, s-a aprins lumina şi am fost daţi afară.

Chiar aşa. A intrat un personaj vîlvoi şi a hotărît scurt:

— Ieşiţi afară, că avem alte chestii mai serioase.

— E un film foarte serios — am ripostat — a luat şi premiu...

Omul rămînea de piatră.

— Şi ce? — ne-a argumentat impenetrabil. Eu n-am luat premiu în toate clasele? Şi uite ce s-a ales de mine!

Nu ştiu ce s-a ales de dumnealui, fiindcă am ieşit pe culoar. Am rămas acolo ca doi cocostîrci care au zăpăcit itinerariul, privind aiuriţi cum operatorul încearcă să-l convingă pe celălalt, sucindu-i un nasture de la vestă.

— Dumneavoastră intraţi, cît îl lămuresc pe tovarăşul — ne-a îndemnat peste umăr — şi încuiaţi uşa, că altfel n-aveţi pace aici...

Am reintrat, am încuiat uşa, am văzut două acte în condiţii excelente şi cînd să păşească Irina Petrescu în curtea lui Ştefan Iordache a început să bată cineva la poarta sălii ca într-o darabană. Întîi cu mîinile, apoi cu picioarele şi, la un moment dat, am avut impresia ciudată că bătea cu toate patru o dată. Ce era să facem? Am deschis.

— Ia ieşiţi afară! a rostit neguros noul venit; alţi trei adăstau în preajmă.

Redactorul se interesă de motive.

— Asta-i: că echipa vede material filmat. Şi lăsaţi discuţiile. Cine dracu i-a băgat pe ăştia? — se întoarce către cei din spate.

— Habar n-am — se justifică o voce nevăzută — aici intră care vrea, ca la Parcul Privighetorilor.

Redactorul se interesă iarăşi dacă despre noi e vorba.

— De ce nu-nţelegeţi că n-avem vreme? se enervă vizibil cel cu echipa. Materialul nu poate să întîrzie. E rola ocupată? Evacuăm. Vizionarea, obligatorie. Regizorul aşteaptă.

Devotamentul lui pentru material nu putea să ne lase indiferenţi. Mi-am adus aminte de o schiţă a lui Brăescu în care cineva declara tot atît de ritos: „Soldatul bun nu întîrzie. Nu merge trenul, aleargă, răspunde la apel şi moare-n pragul companiei". Am ieşit din nou pe coridor.

A urmat o nouă discuţie, cam de jumătate ceas, cu participarea colorată a mai multor implicaţi şi trecători ocazionali care ne asigurau de compasiunea lor. S-a convenit într-un tîrziu să ne uităm cu toţi la *Străinul* pentru ca nu cumva „să mai apară şi alţii, că la noi e posibil".

Am învîrtit cheia de două ori şi ne-am aşezat cu atîta hotărîre, că fotoliile au gemut.

Din cinci în zece minute se bocănea la uşă cu furie sau se telegrafia cu gingăşie, dar în film începuseră bombardamentele aşa că am rămas insensibili.

Pe la trei, am isprăvit.

— Aţi avut mare noroc, ne-a surîs, afabil, operatorul — că v-aţi planificat din timp.

★

După vreo săptămînă, regizorul prieten m-a chemat să-mi arate ultimul lui film documentar. La Studioul „Sahia" sînt două săli, aşa că, după ce ne-au dat afară din prima, ne-am mutat într-a doua.

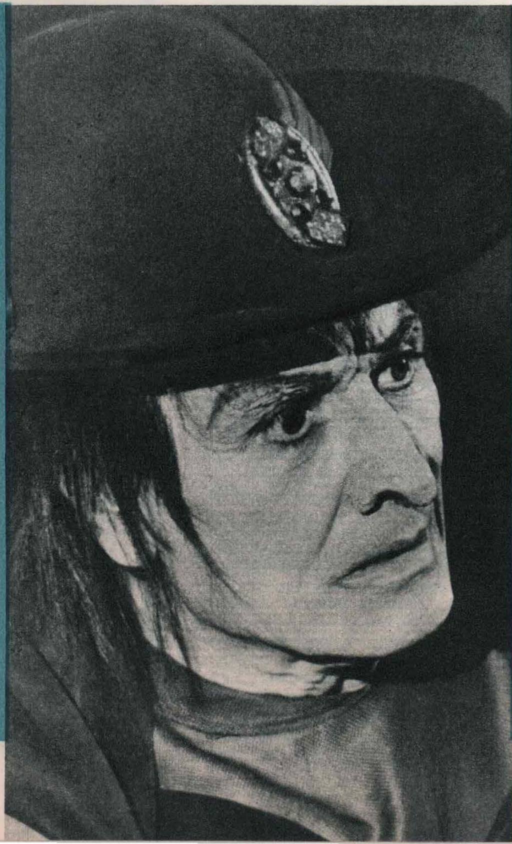
Poate părea curios — se ştie doar că sînt mari deosebiri de gen între filmul documentar şi cel artistic — totuşi în anumite privinţe, terminologia e, paradoxal, similară.

Nici n-apucase regizorul să comande, vorba aceea, „motor" cînd uşa masivă şi lată fu dată de perete şi un bărbat cu faţa răvăşită, strigă din prag plin de obidă şi năduf:

— Ia ieşiţi afară, mă! Ieşiţi afară!

Am înţeles ulterior, după oarecari completări, că omul „făcea" jurnalul şi că deci avea dreptate să ocupe stabilimentul. Regizorul era însă şocat de ton.

Se duse puşcă la parter, la directorul adjunct mi se pare, nu sînt tocmai sigur. Acolo i se spuse „bine ţi-a făcut, ce, asta-i oră de vizionări particulare?", iar mie îmi



FILM ŞI NEMURIRE

În iarnă l-am vizitat pe George Vraca în biroul său de la Teatrul „Nottara" în zilele de febră ale pregătirii premierei „Richard al III-lea". I-am pus cîteva întrebări în numele revistei dar, văzîndu-l ostenit, crispat, aflat în luptă continuă cu boala, eram hotărît să renunţ. Mi-a dat întîlnire pentru dimineaţa următoare. La ora fixată, în cabina de machiaj, maestrul m-a întîmpinat cu eleganţa-i de totdeauna. Eram gata să-i ascult scuzele, convorbirea — hotărît — nu putea avea loc... Şi totuşi Vraca-Richard mi-a întins cîteva file scrise.

— Dragă, m-am gîndit la întrebările tale. Eu nu mă pricep să vorbesc... Am scris cîteva rînduri. Poate-ţi sînt de folos.

Filele conţineau confesii despre arta filmului, formulate cu modestie, pe care le-am folosit în interviul apărut sub titlul „George Vraca — un cavaler al ecranului". M-am gîndit apoi la cîţiva dintre tinerii actori care, în urma unor conversaţii în care reporterul a fost cel care a întrebat şi şi-a răspuns, au obiectat:

— Dragă, eu nu m-am exprimat chiar aşa. Sînt în textul apărut cîteva conjuncţii pe care nu le recunosc...

Revin la Vraca. N-aveam de unde să ştiu că sînt ultimul reporter care îl intervievează... Mai tîrziu, lucrînd la alcătuirea unui film omagial despre marele artist, am vizionat toate peliculele de care e legat numele său. S-a păstrat destul de mult şi destul de bine. Totuşi, magnificul spectacol „Richard" — cîntec de lebădă în care măestria actorului s-a cheltuit într-o evoluţie finală de mare intensitate emoţională — n-a fost decît fragmentar filmat. Am strîns „cioburile" unor imagini unice, regretînd că regizorii şi operatorii noştri n-au fixat pe peliculă întregul spectacol. S-au pierdut momente cu care ne-am fi putut mîndri în faţa viitorimii. Chiar episoadele filmate cu zgîrcenie documentaristică sînt, singure, în stare să vorbească posterităţii de o datorie a cinematografiei: conservarea acelor valori în care se răsfrîng ideile unor generaţii trecute, moduri de interpretare, stiluri încercate. Siluetele celor mai mari actori trebuie să continue să evolueze, să trăiască, fotografia nu mai mulţumeşte, iar transfigurarea picturală „trădează"

explică precum că persoana care ne gonise trebuie scuzată: avusese un post de răspundere medie în sectorul comerțului de mic-gros și din cauza asteniei se transferase în producția de jurnale, urmărind cu strictețe îndeplinirea graficului — ceea ce e foarte normal, la urma urmei, dacă stai bine să te gîndești, așa că ne-am mutat în sala mică de unde am fost scoși cu delicatețe, înainte chiar de a ne așeza, cam la jumătatea drumului înspre scaune.

— De ce nu-l duci tu pe dînsul la o masă, puiule? — i-a zîmbit dulce regizorului tînăra care ne îndruma spre ieșire. De ce-l chinuiești prin săli? Pune-l la o masă de montaj și arată-i tot ce-i poftește inima.

Ne-am dus așadar la masa de montaj.

Aici a venit însă o monteuză — care era în dreptul ei — astfel că am rămas puțin pe sală, apoi în hol, unde e gazeta de perete, în curticica plină de amintirea ploilor și în stația de troleibuz, vorbind de una, de alta.

Am văzut filmul amicului după o lună, la cinema.

Din cînd în cînd mă întorceam atît de nervos spre ușa de la intrare încît un spectator din spate mi-a arătat cu degetul că ecranul se află în partea cealaltă și m-a invitat să stau binișor la un loc.

★

Dar, oare, dragi tovarăși din studiouri, nu s-ar putea și *altfel*?

exactitatea documentului. Sîntem contemporani cu asemenea personaje care au înnobilat scena ori ecranul. Ar fi bine ca imaginile lor să nu lipsească din filmotecă; ar fi bine să-i păstrăm în momentele lor de grandoare artistică.

Cîtă peliculă există în cutiile de nichel ale Arhivei sau laboratoarelor cu aceste comori? Numai în ultimii ani au plecat dintre noi artiști ca Maria Filotti, V. Maximilian, George Timică, Ion Manolescu, Mihai Popescu, Sarah Manu, Lucia Sturdza Bulandra, Remus Comăneanu, Nicolae Bălțățeanu, Ion Talianu, Nicolae Sireteanu și alții. Cîți dintre ei au apărut pe peliculă? Foarte puțini și cu prilejuri nesemnificative.

Chestiunea, cred, nu e numai de competența cinematografului documentar. Studioul „București" poate să obțină participarea la realizarea unor filme de metraj mediu a unor mari actori, utilizînd variate formule: „momente" caragialești filmate, recitaluri din cele mai îndrăgite roluri, interpretarea unor poezii celebre etc. etc.

Avem credința că, organizată cu chibzuință, această nobilă activitate se va bucura de recunoștința publicului. Nu numai a celor care azi îi aplaudă pe Ciubotărașu sau Irina Petrescu, ci și a fiilor lor. Și — mai ales — a nepoților.

Gheorghe TOMOZEI

Corespondență din Grecia

Un anti-abscons: KAKOYANNIS



...Irene Papas (neuitata Electra) în noul film al lui Kakoyanis, Grecul Zorba.



Michalis Kakoyannis.

Michalis Kakoyannis este realizatorul Electrei, filmul care a cunoscut un succes mondial. Fizionomia romantică, ochii visători, împrumută acestui bărbat de 40 de ani un aer de poet al timpurilor trecute. Aceasta este însă doar prima impresie. Talentul, cultura și stilul său îl ancorează puternic în prezent.

Studiile și le-a făcut la Londra. Avocat, actor, regizor, muzician, Kokoyannis și-a început cariera ca actor de teatru, tot la Londra, unde s-a bucurat timp de peste 5 ani de un binemeritat succes. Actorul rămînea însă nemulțumit. El caută un teren de desfășurare mai vast care să-i permită mai mult decît realizarea de fiecare dată a unui singur rol. Simțea nevoia să lucreze acasă, să-și regăsească rădăcinile. Și s-a întors acasă.

Primul film l-a realizat în 1952: o comedie intitulată Deșteptarea de duminică, **primită călduros. Criticii europeni văd în Kakoyannis pe succesorul faimosului Lubitsch. Dar regizorul grec nu se simte flatat, el se înnăbușă din pricina unor tipare care i se impun. De aceea se hotărăște să renunțe la comedie, exact în momentul în care pelicula sa deschidea festivalul de la Edinburgh. Lucrează filmul** Stella, **care i-a prilejuit Melinei Mercouri un debut promițător. Filmul** Stella **vădește personalitatea și mai ales aduce un suflu nou în cinematografia greacă. Din păcate cineaștii noștri n-au știut să profite de acest succes, totuși este epoca în care producătorii își îndreaptă atenția spre tînărul regizor, clipă hotărîtoare pentru Kakoyannis. El are de ales: sau cade în mîinile producătorilor ca o marfă bună de exploatat sau rămîne singur, fără bani, pur și independent în speranța că va ajunge într-o bună zi să realizeze** Electra.

Kakoyannis a trecut prin multe chinuri artistice, dar fiecare din realizările sale o depășește în calitate pe cea precedentă și mărește distanța și diferența între calitatea cinematografiei grecești în general atît cît există și cea a lui Kakoyannis.

S-a spus despre el că ar fi neorealist. E o eroare. Kakoyannis nu se modelează după „forme", el lucrează după un stil foarte personal, greu de integrat în diferitele curente care au străbătut și străbat arta filmului.

— „Nu trebuie, mi-a spus el, să ajungi să te repeți, nici să-ți propui să faci de fiecare dată un film despre problemele tale personale. Să-l faci, numai dacă problemele tale sînt legate de viața înconjurătoare. Altfel eșuezi în subiectivism."

L-am găsit în Studioul Finos dînd ultimele retușuri filmului său Grecul Zorba, **adaptarea nuvelei marelui scriitor grec N. Kazantzakis. Kakoyannis pare satisfăcut de munca sa și de interpreți: Anthony Quinn în rolul lui Zorba, celebra actriță Lila Kedrova în personajul Ortansei (inițial Kakoyannis o alesese pe Simone Signoret, dar aceasta a abandonat pe parcurs, incapabilă fiind să accepte transformarea exterioară pe care o cerea regizorul. Se pare că nu e ușor să accepți să apari pe ecran în chip de femeie bătrînă și, poate, urîtă), Irene Papas în rolul tinerei țărănci care își va găsi o moarte tragică din pricina iubirii pentru eroul intelectual (interpretat de Alan Bates).**

Nu l-am întrebat pe Kakoyannis ce intenții are pentru viitor. Am înțeles că nu-mi va răspunde. Și nu pentru că este genul abscons, ci petnru că e modest și simplu. Are simplitatea celor foarte înzestrați. De cum îl vezi și schimbi cîteva vorbe cu el, îți vine în minte un citat celebru: „Eram întotdeauna sigur că voi găsi grandoare dincolo de simplitate".

Lily ZOGRAPHOS

Anthony Quinn și Lila Kedrova, principalii interpreți.



ÎN PAS CU NOUL

(Continuare din pag. 1)

documentare și jurnalele noastre au răspîndit și răspîndesc în mase chemările Partidului, ideile luptei pentru socialism. Cu ajutorul producției noastre, se fixează pentru noi, pentru generațiile viitoare, pentru istorie, faptele neuitate ale primului plan cincinal, ale eforturilor oamenilor muncii în îndeplinirea Hotărîrilor Congreselor al II-lea și al III-lea ale Partidului, contribuția lor neprecupețită la succesele construirii socialismului în țara noastră.

Cinematografia documentară, îndrumată și sprijinită cu grijă și dragoste de către partid și guvern, a izbutit, datorită muncii pline de abnegație a activului său, să înregistreze încă din primii ani de existență o continuă creștere și maturizare ideologico-artistică, o puternică dezvoltare a bazei sale tehnico-organizatorice.

Ca urmare a acestei creșteri, producția filmelor documentare și a jurnalelor se transformă cu pași repezi dintr-un sector de producție meșteșugărească, într-un sistem organizat, cu o bază tehnică modernă, care a fost capabil să asigure trecerea la o producție amplă de filme.

Din anul 1949, pînă în momentul de față, s-au realizat:

— filme de scurt-metraj: 842;

— jurnale: 1289 numere, adică peste 12.000 de subiecte de jurnal.

De asemenea, s-au dublat în limbi străine și în limba romînă peste 3.600 de acte de filme, ceea ce reprezintă peste 1.000 de filme dublate.

Filmele realizate de către studiou în această perioadă au cîștigat aprecierea maselor largi de spectatori. Filmele *Pentru industrializare, pentru socialism, Baia Mare* și *23 August 1952*, precum și realizatorii lor au fost distinși cu Premiul de Stat. Alte numeroase filme au primit premii și distincții.

Din 1955, după Congresul al II-lea al P.M.R., Studioul „Alexandru Sahia" își lărgește și mai mult activitatea. Apar primele filme de știință popularizată. Aceste filme, cît și jurnalul *Noutăți în agricultură*, capătă din ce în ce mai mult un caracter științific de răspîndire a cunoștințelor tehnice, agro-zootehnice în rîndurile spectatorilor de la sate. Un rol foarte important au jucat aceste filme și jurnale în lupta pentru întărirea economico-organizatorică a gospodăriilor agricole existente de pe vremea aceea și în convingerea tuturor țăranilor asupra superiorității producției agricole în convingerea tuturor țăranilor asupra superiorității producției agricole în comun. Din 1955 și pînă acum s-au produs 266 de filme de știință popularizată din care 130 cu caracter agricol.

Peste 150 de filme au fost dedicate marilor realizări obținute sub conducerea Partidului în opera de construire a socialismului, momentelor importante din trecutul de luptă al poporului nostru.

Trebuie amintite cele 14 filme realizate de studioul nostru în cinstea celei de a XX-a aniversări a Eliberării patriei noastre și în special filmele *Pagini de istorie* de Eugen Mandric și *Romînia, orizont '64* — regizori V. Calotescu, Al. Boiangiu, I. Moscu, comentariul — Radu Cosașu.

Alte 120 de filme reportaj au fost consacrate celor mai de seamă evenimente din acești ultimi 7 ani. Filmele realizate despre cele mai diferite domenii de activitate au cîștigat larga apreciere a publicului.

Jurnalul cinematografic, cu cele patru periodice: *Actualitatea în imagini, Jurnalul agricol, Sportul în imagini* și *Pionierul*, rămîne mijlocul cel mai operativ, concis și eficient de informare cinematografică. Jurnalul cinematografic a dobîndit în ultimii ani trăsături comune cu cele mai bune ziare ale noastre. El nu se mulțumește să informeze asupra celor mai importante evenimente de ordin politic, economic, social, cultural, ci intervine activ în viață, cu forța pe care i-o conferă imaginea cinematografică.

Cinematografia documentară și științifică s-a afirmat și pe plan internațional. În ultimii 15 ani, filmele studioului nostru au participat la 55 de festivaluri cu 65 de filme mult apreciate, din care 56 au obținut distincții mari.

Experiența de producție a studioului „Alex. Sahia", experiența și devotamentul cadrelor de creație și cadrelor tehnice, atenția care i se acordă producției de scurt-metraje de către Partid, ne permit acum, la a XV-a aniversare a cinematografiei noastre socialiste, să facem planuri de viitor pe care cu siguranță le vom realiza.

Viața noastră nouă oferă nenumărate teme care pot să ducă în continuare la afirmarea școlii filmului documentar romînesc și la dezvoltarea filmului științific. Țara noastră progresează în pași repezi, cresc oameni noi în număr atît de mare, încît pericolul nu este de a nu găsi noul din viață, ci acela de a rămîne mult în urma vieții. Dacă vom reduce decalajul, vom putea realiza în continuare filme documentare și științifice, jurnale cu un bogat conținut de idei și de un înalt nivel artistic, inspirate din viața și realitățile țării noastre, producții care să contribuie la dezvoltarea conștiinței socialiste a oamenilor.



Scenă din filmul Scurtă întîlnire.



SCURTĂ ÎNTÎLNIRE

Scurtă întîlnire este unul din cele mai cunoscute filme de dragoste din istoria cinematografiei. În evoluția celei mai tinere arte producția regizorului David Lean și a scenaristului Noel Coward a însemnat un moment de căutare a simplității — fapt important în 1945, cînd lupta purtată de realismul cinematografic cu romanțiozitățile și exotismele era deosebit de grea. Eroii sînt oameni încă tineri, fiecare părînd fericit în căsnicia sa. Ei se cunosc într-o gară, trăiesc în orășelul în care vin o dată pe săptămînă mai multe scurte întîlniri, la început întîmplătoare, apoi căutate și pregătite, înțeleg că se iubesc, dar nu se pot smulge din viața de pînă atunci și se despart.

Nu este un film care să se distingă prin ceea ce este în el evident construit. Dimpotrivă, se înscrie printre producțiile care tind să se înfățișeze cît mai firesc spectatorului, căutînd sub înșelătorul cenușiu aparent al faptului de rînd, intimitatea unei comunicări simple și apropiate cu sala. Cinematograficul nu trăiește aici prin efectele plastice, montaj sau asociații vizual-auditive îndrăznețe, el trăiește, în primul rînd, prin datele de atmosferă și de joc (protagoniștii sînt Celia Johnson și Trevor Howard, excelenți), prin autenticitatea psihologică și adevărul de-



Celia Johnson împreună cu regizorul David Lean.

scrierii de moravuri. Văzut astăzi, acest film, lucrat cu neîndoios talent, provoacă sentimente contradictorii, paradoxale, părînd contemporan în anumite privințe, dar și depășit în altele.

Contrapunctul între micile fapte banale și marile evenimente psihice, între planul exterior obișnuit și monoton și planul lăuntric, agitat și patetic, al marelui sentiment este — s-ar putea spune — pre-bergmanian sau chiar, anticipînd puțin, un precursor în anumite privințe al experiențelor lui Antonioni. Admirabile secvențe concretizează acest joc între aparența palidă și zbuciumul interior. O cunoștință, o cucoană vorbăreață, se ivește tocmai în ultimele minute pe care Laura și Alec le pot petrece împreună și, fără să-și dea seama de nimic, vorbește, vorbește fără oprire, făcînd și mai grea despărțirea, prin lipsa intimității. Secvența aceasta deschide filmul, fiind prezentată dintr-un unghi exterior, indiferent; ea e reluată la sfîrșit, din punctul de vedere al Laurei și capătă în această nouă perspectivă, o intensitate sfîșietoare. Micile întîlniri din oraș, cu diferiți cunoscuți, reacțiile acestor oameni pentru care nimic din drama eroilor nu există, idila ușor ridicolă și trivială de la gară, dintre femeia de la bar și un feroviar (poate prea voit comică, în joc, prea căutată ca efect de relaxare și contrast), goana regulată a trenurilor în lungul peroanelor, sunetele care ne devin familiare (clopoțelul ce anunță sosirile și plecările), imaginile și unghiurile cu care ne obișnuim, de parcă noi înșine am fi zăbovit în fiecare miercuri în orășelul de provincie — toate acestea creează un mic univers adevărat, în care ne simțim ca într-o lume apropiată și care dă autenticitate trăirilor. Retrospectiva și introspecția sînt bogate în observații pătrunzătoare și bine gradate, dar rămîn convențional construite. Nu supără atît înlănțuirea lor într-o povestire logică foarte coerent construită — fiindcă există, totuși, un pretext al recapitulării pe care Laura o face în gînd — cît faptul că în desfășurarea acestor amintiri nimic nu apare tremurat, neclar, neordonat, așa cum se întîmplă cu imaginile proiectate pe ecranul gîndului. De la David Lean la Alain Resnais sau, pentru a cita tot un englez, la Lindsay Anderson, este un drum lung. În două decenii, limbajul filmic a devenit mult mai simplu, mai permeabil față de mobilitatea vieții lăuntrice. Rămînerile în urmă țin aici, efectiv, de coordonate obiective ale gîndirii și tehnicii dramatice de atunci.



Absolut depășite în film și cu puternic parfum desuet sînt unele reacții intime ale eroilor. Ca o femeie matură, căsătorită de mult și mamă a doi copii destul de mari, să poată visa atunci cînd se îndrăgostește, ca o fetiță de treisprezece ani — valsurile sub policandre, rochii de seară, seri fastuoase petrecute la operă cu iubitul, călătorii cu vaporul, plăji tropicale, — asta ni se pare ciudat și devine, fără voia autorului, comic; nu fiindcă o eroină oarecare nu ar fi putut gîndi așa, dar fiindcă scenaristul și regizorul înfățișează aceste naive și convenționale viziuni-stas, desprinse parcă dintr-o revistă pentru cucoane, ca imagine a fericirii adevărate. Legănată de mersul trenului și plină de bucurie, după ce a auzit primele cuvinte de dragoste din gura lui Alec, Laura nu-l visează atît pe el, nu visează apropierea de el, descoperirea lui, intimitatea și traiul comun, ci își închipuie, bovaric, petreceri și voiajuri mondene, „ieșiri în lume" spectaculoase. O întreagă psihologie filistină de salon se răzbună în asemenea idealuri false asupra filmului, arătîndu-se cît de săracă și involuntar ipocrită era lumea interioară a unor oameni sinceri și cinstiți în afecțiune, dar educați prin clișee ce minimalizau sensul vieții.

Momentele multe și frumoase de adevăr omenesc nu neutralizează cu totul mentalitatea veche a eroilor și poate de aceea după aproape 20 de ani, *Scurtă întîlnire* ne apare azi învăluită de un abur desuet.

Ana Maria NARTI

LEGEA ȘI FORȚA

cinema

MERIDIANE







Scenariul din Legea și forța are multe contigențe cu genul western. „Am vrut să realizăm un film psihologic realist, ancorat într-un mediu tipic polonez, și în același timp să facem un film de aventuri" — declară într-un interviu acordat presei cei doi regizori, Jerzy Hoffman și Edward Skorzewski. Cuvinte destul de neașteptate, dacă ținem seama de activitatea lor precedentă. Comentatori severi ai vieții în celebrele lor documentare și umoriști înrudiți cu farsa în primul lor lung-metraj artistic Gangsteri și filantropi, **tandemul Hoffman-Skorzewski se află mereu în căutarea a noi căi de expresie artistică.**

Subiectul: **Războiul a luat sfîrșit. În regiunile occidentale din Polonia, aproape nepopulate, administrația de stat întîmpină mari greutăți în restabilirea ordinei. Într-o stațiune balneo-climaterică care va trebui pusă din nou la dispoziția oamenilor muncii, sînt necesare unele reamenajări. În acest scop sosește un grup de lucrători. Printre acești oameni adunați din toate colțurile țării, s-a strecurat și un bandit care se dă drept medic. Dramatismul filmului stă în efortul de a descoperi unde este dușmanul.**

Interpreții: **Gustav Holoubek, Wieslaw Golas, Hanna Skarzanka și Zofia Mrozowska.**





După patru documentare realizate împreună (printre care apreciatul *Țiganii)*, tinerii cineaști maghiari Gaal Istvan și Sara Sándor obțin cu primul lor film artistic de lung-metraj Premiul principal la Karlovy Vary. Debutul — semnificativ — a fost salutat cu entuziasm de critică pentru prospețimea viziunii artistice a tinerilor creatori. Dar, pe lîngă meritoria împotrivire față de șabloane, obișnuință, drumuri bătătorite, în filmul *În vîltoare* se resimte și stîngăcia începătorului, ambiția lui, uneori exagerată de originalitate.

Calitățile cît și insuficiențele filmului îmi par specifice documentariștilor care își trăiesc prima lor experiență în domeniul artistic. Mă gîndesc la relațiile creatorilor cu realitatea. Ei caută cu interes petele albe tematice și stilistice pe harta realităților contemporane și descoperă unghiuri inedite de abordare a unei teme contemporane bogate: evoluția sufletească, spirituală și morală a unei generații crescute în condițiile de astăzi, condiții deosebit de bune care au scutit-o de zbuciumul prin care au trecut odinioară părinții acestor tineri. Filmul debutează cu o excelentă situație dramatică ce promite un conflict psihologic puternic: niște tineri abia ieșiți din adolescență se scaldă la rîu, se joacă de-a înecatul, își bat joc de cei fricoși, și nu-și dau seama, decît mult prea tîrziu că „cel fricos" n-a mai ieșit la suprafață. Această primă întîlnire cu moartea, răspunderea pe care o simt pentru pierderea prietenului le dă revelația durerii, îi ajută să descopere valoarea omului și a vieții. Prin analiza acestor frămîntări filmul încearcă o portretizare a tinerilor eroi. Dar pe cît de interesantă este declanșarea conflictului, pe atît de nesatisfăcătoare rămîne desfășurarea lui. Dintre cele șapte personaje principale inițiale abia se conturează cîteva și dintre procesele de conștiință ale acestora puține au o legătură directă cu pierderea prietenului. Restul sînt, pur și simplu, artificiale, convenționale. Mă gîndesc la zădărnicirea dragostei dintre sportiv și una din fete precum și la reproșurile reciproce ale celor două fete, destul de neconcludente.

Scenarist, regizor și monteur totodată, autorul filmului, Gaal Istvan, dispune de un tezaur de material de viață documentar, pe care nu știe însă, deocamdată, cum să-l organizeze bine. Din această cauză combustibilul de pornire al conflictului se pierde pe drum, filmul rămînînd un start pasionant, dar fără finalitate. Sfîrșitul filmului este numai înmormîntarea și sfîrșitul vacanței, dar nu și rezolvarea conflictelor psihologice declanșate. Filmului îi lipsește pur și simplu dramaturgia. Cauza poate fi o simplă neîndemînare de începător, sau poate sfiala documentaristului față de realitatea în care nu vrea să intervină cu nimic dar, cine știe, și o sfidare juvenilă a legilor dramaturgiei clasice, o ambiție de-a rupe violent cu tot ce s-a creat pînă acum. Un exemplu de „neintervenție" în realitatea descrisă e scena de început, de la rîu, cînd facem cunoștință cu eroii: atenția ne este îndreptată de creatori cu insistență și lux de amănunte către un tînăr nou venit, care pe urmă nu va avea însă nici un rol; în schimb nu ne putem aduce aminte figura tînărului dispărut, pentru că cineaștii l-au estompat cu amănunte nesemnificative. Filmul este în mare parte un necrolog dar spectatorul nu știe pe cine trebuie să plîngă.

O mare lipsă de experiență se resimte și în munca regizorului cu actorii. Scenele „jucate" sînt false, convenționale, poate și datorită faptului că interpreți sînt — majoritatea — neprofesioniști. În schimb, „joacă" convingător, emoționant; peisajul, decorul — ciudat amestec de nou și vechi: satul cu aspect modern păstrînd urmele tulburătoarelor tradiții populare. Amintesc doar scena zguduitoare, stranie, aproape exotică văzută din unghiul celor doi liceeni moderni, surprinși și totuși plini de un naiv respect, cînd bunica înecatului își caută mortul după datină, în rîu, cu o lumînare prinsă pe o pîine ce plutește pe apă: unde se va opri, acolo-i cadavrul. Peisajul, compoziția imaginii se inspiră conștient din pictura maghiară, muzica lui Vivaldi pare o albie firească a zbuciumului oglindit în imagini; „emoția" obiectivului de filmat nu se contopește însă cu emoția bătrînei îndoliate; o urmărește obiectiv, ușor ironic totuși înțelegător, de pe malul contemporaneității. Scena bocetului mi se pare de asemenea un moment de poezie cinematografică lucrată în manieră documentaristică. Bătrîna, împietrită de durere, stă pe laviță, cu pîinea și lumînarea în față. Textul și melodia bocetului, venind parcă din străfundurile vremii, sînt montate într-o secvență lungă în care obiectivul se plimbă pe cîteva amănunte din casa veche, țărănească, pe cărțile băiatului dispărut, pe peretele spoit, unde ulciorul de pămînt stă alături de colecția de fluturi frumos aranjată; pe masa rustică cioplită de mînă se odihnește un aparat electronic rămas jumătate montat. Sînt elemente frumoase dar disparate care nu creează însă un tot artistic convingător.

Ana HALASZ

Silvian IOSIFESCU:

„AMICII FILMULUI" ŞI ARTA ACTORULUI

„Amicii filmului" încearcă alternativ mai multe criterii de grupare istorice, — după curente și școli naționale, după gen, — după personalitatea cîte unui regizor sau actor. Prima lună de activitate din 1964—5 a renunțat la depănarea etapelor și a adoptat mijlocul creator de varietate de a alterna genurile, regizorii, actorii. Cele patru programe au cuprins ecranizări cunoscute după Emily Brontë și Poe, comedii muzicale și operete. De asemenea două figuri ilustre: Lang și Jouvet.

Orice criteriu de grupare e viabil cînd are consistență și e aplicat cu discernămînt. Alăturarea de programe din septembrie-octombrie a avut mai puține virtuți didactice, dar s-a dovedit atrăgătoare. Ar fi fost plicticoasă reluarea periodică a cîtorva momente, chiar dacă ar fi ilustrat mereu alte filme.

Rămîne problema alegerii. Selecția a fost făcută judicios pentru Lang, foarte discutabil pentru Jouvet.

Nu pretindem imposibile liste complete, din care selecția s-ar putea face în orice sens, după orice criteriu. Știm cîte eforturi înseamnă actuala cinematecă. Achizițiile ei numeroase, felurite, merită laude. Nu ar avea rost să ne punem la contribuție memoria și să cerem fondului de filme *toate* rolurile pe care le-am socoti reprezentative. S-ar putea considera că dintr-o selecție Lang nu se cuvine să lipsească *Fury*, care a rulat la noi acum aproape trei decenii sub nepotrivitul titlu de *Bestia umană*. Rechizitoriul împotriva linșajului pe care atmosfera rooseveltiană i l-a îngăduit lui Lang e, probabil, cel mai viguros dintre filmele realizate de acesta în anii de emigrație. Îl jucau admirabil Spencer Tracy și Sylvia Sidney. Cuprindea un moment de antologie: film în film, transplantare originală a vechii formule de „teatru în teatru". La procesul de linșaj era proiectat un fragment de jurnal cinematografic pe care un reporter izbutise să-l filmeze. Aparatul se oprea cînd apărea cîte un inculpat și micii burghezi din boxă, băcanul sau gospodina, erau fixați în momentul sălbatec al linșajului, cu fața schimonosită de ură.

Așa cum a fost făcută alegerea celor două titluri, ea a avut meritul de a fi reținut opere incontestabile, calitativ și reprezentative pentru cele două direcții principale ale filmografiei regizorului german. *M (Mörder — Asasinul)* e caracteristic pentru genul terifiant sau fantastic în care intră și *Metropolis*, anticipație întunecată. *You Only Live Once (Trăiești numai o dată)* e un film de atitudine, cu problematică socială și critică.

Nu există unitate de măsură comună între cei doi artiști. Dar poate că, mai mult decît Lang, Jouvet ar fi cerut să i se consacre două seri, deci patru filme. Diversitatea, extensiunea registrului actoricesc, îl caracterizează ca și discreția, sobrietatea mijloacelor. Există actori cu prezență care, fără a fi uniformă, plimbă prin cele mai multe filme nu același personaj, ci același tip de caracter. Pe Gabin l-am văzut vagabond fantezist sau bancher rafinat și dur *(Marile familii)*. Dar tipul Gabin, pe drept popular, e personajul robust și onest, direct și impulsiv din *Suflete în ceață, Se face ziuă* sau *Oameni fără importanță*.

Louis Jouvet e încă una dintre personalitățile majore ale teatrului francez dintre cele două războaie. Numele lui e legat de repertoriul clasic — a fost un pasionat molièrist —, și mai mult încă de Giraudoux cu care a fost prieten, pe care l-a iubit, l-a jucat și l-a pus în scenă. Căci în teatru, actorul Jouvet a fost dublat de un excelent director de scenă și animator de echipă. E ceea ce încearcă astăzi Jean-Louis Barrault, în altă gamă și poate mai puțin divers.

Actorul Jouvet a adus o confirmare tîrzie pentru atît de contestatul „Paradox al actorului", demonstrația ingenioasă propusă acum două secole de Diderot. Nu pentru că l-ar fi caracterizat răceala, detașarea de rol. Dar jocul lui a reabilitat inteligența actoricească, a transformat-o în principală valoare. Nu l-am văzut și nu l-am putea imagina interpret al marilor pasiuni, al furtunilor și penumbrelor interioare în rolurile lui Charles Laughton sau Laurence Olivier. Fizicul și luciditatea autocritică, nu foarte frecvente chiar la marii actori, l-au ținut departe, — cel puțin în film — de rolurile de mari amorezi. A creat însă, cu o artă a compoziției lipsită de orice artificiu, zeci de figuri foarte diverse, naive și cinice, malițioase sau zdrobite de viață. Jocul lui a fost mereu stăpînit de discreție și nuanță, a dat impresia de perfectă adecvare a expresiei și gestului la personaj și la moment, a obținut expresivitatea cu cele mai reduse și mai puțin ostentative mijloace. E o artă a actorului bazată pe raționalitate fără uscăciune, pe claritate și finețe. Adeptul clasicismului i-a practicat estetica și în interpretare.

Pentru iubitorul de teatru, Jouvet e cunoscut și ca autor al „Reflecțiilor actorului", o culegere de studii despre Beaumarchais sau Becque și de constatări spirituale cu privire la actori și spectatori.

Alegerea era fără îndoială grea. *Quai des orfèvres*, filmul din 1946 al lui Clouzot e într-adevăr reprezentativ pentru regizor și pentru actor. Intriga polițistă permite regizorului să schițeze din cîteva trăsături o atmosferă: o agenție artistică populată de cabotini sau birourile poliției pariziene. Jouvet e un inspector de poliție memorabil-bonom, rutinier cu mici iscusințe, brutal din obișnuință, uman în fond.

E de neînțeles de ce s-a recurs la *Serenada*. La un concurs cu criterii răsturnate, la un concurs de stupiditate, filmul acesta francez care se petrece într-o Vienă de carton și bal mascat ar fi avut mari șanse. Un Schubert inexpresiv ca o figură de ceară, o actriță penibil de departe de rol prin ani și joc, un Jouvet care apare aici doar pentru a respecta un contract, fără stridențe dar și fără convingere, totul scăldat în sosul unei istorioare siropoase, saturate de ridicol, jignitoare și pentru compozitorul liedurilor și pentru Beethoven care e pus să rostească solemne banalități, în timp ce cîntă la pian — bineînțeles — Sonata lunii. E de notat că actuala copie a făcut acest film muzical pe jumătate mut. Din pietate pentru Schubert, e poate mai bine.

S-ar fi putut alege *Intrarea artiștilor* în care Jouvet a creat rolul unui profesor de conservator, ironic și înțelegător. Ecranizarea lui *Topaze*, *Kermesa eroică* a lui Feyder sau *Carnet de bal*, unde Jouvet interpreta doar un episod... Ni se va spune poate că Cinemateca nu posedă nici unul dintre aceste filme. Atunci soluția cea mai firească ar fi fost să se renunțe, să se caute alt interpret. Cu această alegere — am putut-o constata — tînărul de astăzi pentru care Jouvet e doar un nume, pleacă prea puțin convins. E regretabil pentru un mare actor.

LA ÎNCEPUT A FOST MONTAJUL

a b c... xyz

Discuțiile aprige duse de cineaștii de pretutindeni — creatori, critici, teoreticieni — în legătură cu trăsăturile noului în arta filmului sînt nu numai aprige, ci și pasionante. Cum e firesc, printre chestiunile cele mai disputate e cea a rolului montajului în filmul contemporan. Se încearcă a stabili cauzele înfloririi și „decăderii" procedeului artistic, care a ridicat de fapt filmul la rangul de artă.

Nu întîmplător noua rubrică a revistei „Cinema" *abc-xyz*, care-și propune să contribuie la inițierea cititorilor în unele chestiuni ale esteticii și tehnicii filmului, a fost deschisă cu un articol despre decupaj și montaj. Dar tocmai acest articol ne-a incitat intervenția de față.

Să jalonăm datele principale ale problemei.

A monta înseamnă...

A combina diferitele sale cadre într-o anumită succesiune temporală și cauzală, asigurîndu-le continuitatea și ritmul corespunzător.

Sutele sau (în perioada filmului mut) chiar miile de cadre ce constituie materialul brut al filmului în devenire, trebuie alăturate în așa fel încît să rezulte o narațiune continuă, ritmică, cît mai clară pentru spectator. Aceasta este funcția compozițional-dramaturgică a montajului, care în principiu și-a păstrat pînă astăzi întreaga însemnătate, cu toate transformările prin care a trecut limbajul filmului.

Dar montajul mai are o funcție asociativ-emoțională, caracteristică îndeosebi esteticii filmului mut. Se știe că alăturarea a două cadre diferite, cum ar fi bunăoară în cunoscutul experiment al lui Kulesov, prim planul neutru al unui actor și apoi imaginea unei femei moarte, sugerează un conținut nou (în cazul acesta — doliul), necuprins vizual în cadrele respective. Montajul joacă aci rolul unui transformator estetic al imaginilor brute, al căror sens se potențează în conștiința spectatorilor, datorită mecanismului psihic al asociației. Împreunarea a două cadre are drept rezultat nu suma, ci produsul acestora, cum arăta S.M. Eisenstein, iar V.I. Pudovkin, afirmînd că „esența artei filmului este montajul", sintetiza temeliile artistice ale filmului mut.

Cum se explică rolul primordial al montajului în această primă etapă a istoriei cinematografului? Care sînt cauzele care au dus la descreșterea treptată a importanței sale?

Cinematografia este una dintre artele în care perfecționările tehnice au consecințele estetice cele mai nemijlocite și mai evidente. Arta filmului și-a modificat limbajul în cursul celor peste șase decenii ale existenței sale, ori de cîte ori au intervenit salturi în tehnica sa.

Destinul montajului este intim legat de dinamica tehnicii cinematografice

Obiectivele aparatelor de filmare care nu asigurau claritatea în profunzime, peliculele cu sensibilitate mică, ecranul de proporții reduse (toate specifice perioadei filmului mut) au determinat ca numai obiectele direct urmărite de aparat să se prezinte pe ecran cu o plasticitate perfectă, iar toate celelalte să apară estompate, neclare. Aceasta a făcut ca regizorul din această epocă să evite a plasa într-un singur cadru centre de acțiune aflate la distanțe diferite de obiectiv, să prefere mișcările laterale ale protagoniștilor celor în profunzimea cadrului, a căutat în general să apropie acțiunea de aparat, operînd de regulă cu planuri mijlocii, planuri apropiate, prim planuri și planuri detalii. Situația aceasta a dus treptat la pulverizarea filmelor în mii de cadre foarte scurte, a căror legare ingenioasă prin montaj (un rol tot mai însemnat jucînd montajul asociativ-emoțional) oferea spectatorilor opere de factură pointilistă, de o deosebită putere sugestivă.

Procedeul acesta cuprindea însă și unele scăderi, fragmentarea excesivă a filmelor și abuzul de efecte de montaj și de prim planuri ducînd cîteodată la sărăcirea artistică a operelor respective. Prim planurile prea mari, care au intenția de a transmite stări sufletești complexe, devin în anumite împrejurări procedee facile, elementare. „Orice chip feminin, luat în prim plan, dacă fața este fără fard, iar porii pielii apar mult măriți —, seamănă cu Falconetti în Jeanne d'Arc. Dacă este luminat de o rază de soare, pe fond de ten — seamănă cu Greta Garbo" (Roger Leenhardt). Nu numai cineaștii de astăzi au rezerve față de aplicarea prea frecventă a prim planului. Îmi permit să scot aici în evidență și o părere exprimată în plin apogeu al filmului mut de eminentul nostru cărturar, regretatul Tudor Vianu, care într-un deosebit de interesant eseu, intitulat „Estetica cinematografului" (în „Fragmente moderne", 1925) arăta între altele: „Actorul nu trebuie separat fotografiat — cum se întîmplă încă atît de des — în cele mai puternice momente ale expresiunii sale. Se trădează aci concepția romantică a teatrului, ca prilej de manifestare a „marelui tragedian". Această concepție se îmbină apoi cu o tendință utilitaristă și astfel se ajunge la fotografia amănunțită a „marelui tragedian", a felului cum pasiunea sa crește și se descarcă în liniile figurei, pentru ca documentul să fie răspîndit în toate părțile pămîntului și cunoscut de toată lumea. Se ajunge astfel la o valoare instructivă nu la una artistică".

În treacăt fie spus, unii mari creatori din perioada filmului mut, ca Murnau, Stroheim, Flaherty și alții erau adversari ai artificiilor de montaj, care nu jucau nici un rol în filmele lor.

Invenția filmului sonor a curmat brusc libertatea deplină a autorilor de filme de a-și fragmenta operele. Sunetul juxtapus imaginii a dus inevitabil la lungirea cadrelor, creatorii trebuind să țină cont de asigurarea integralității dialogurilor și, în general, de percepția auditivă mai lentă decît cea vizuală. Dacă în anii de glorie ai cinematografului mut filmele erau decupate în medie în circa 2 500 cadre, în primii ani ai sonorului procedeul caracteristic al decupajului devine „cîmpul-contra cîmp", adică alternarea conform logicii dialogului a imaginii interlocutorilor, iar numărul cadrelor filmelor variază în jurul cifrei de 600. Cinematograful sonor. a păstrat esența montajului — funcția sa compozițional-dramaturgică — a renunțat însă aproape integral la expresionismul acestuia, la rolul său asociativ-emoțional.

Montajul interior

În deceniul al patrulea au mai intervenit cîteva perfecționări însemnate ale tehnicii cinematografice (pelicula pancromatică, desăvîrșirea aparaturii de iluminare, obiectivele grandangulare), care au influențat profund stilul filmelor, în sensul introducerii treptate a mizanscenei în profunzime, adică a jocului concomitent în mai multe planuri ale cadrului, toate perfect sesizabile de spectator. Să dăm un exemplu, În filmul celebru al lui Orson Welles, *Cetățeanul Kane*, una dintre primele opere care aplică larg acest procedeu, există o scenă care prezintă concomitent: 1) pe mama lui Kane discutînd în primul plan cu un om de afaceri asupra viitorului fiului ei; 2) pe tatăl lui Kane, care urmărește din planul al doilea discuția; 3) în depărtare, pe micul Kane care se joacă cu o săniuță. Conform decupajului tradițional, bazat pe convențiile de montaj ale filmului mut, cadrul descris mai sus ar fi fost împărțit cel puțin în trei părți, mai scurte. De astă dată însă, în locul prezentării evenimentului printr-o desfășurare de planuri succesive el ne este prezentat în unitatea lui fizică, într-un cadru care devine aproape secvență, integrînd de fapt montajul în plastica sa. Treptat, stilul acesta, introdus de mari creatori ca Renoir, Mizoguchi, Welles, Wyler, Hitchcock, Rossellini, Visconti și alții, devine o tendință generală în arta cinematografică mondială. Locul scenelor tăiate și reunite prin montaj îl iau cadrele mai lungi, în care protagoniștii se apropie și se depărtează de aparat, planurile modificîndu-se astfel fără tăieturi. Procedeul acesta a fost numit de Mihail Romm „montaj interior", iar Wyler vorbind despre el arată: „Am avut lungi conversații cu operatorul meu Gregg Toland. Am decis să căutăm un realism cît se poate de simplu, Darul ce-l are Gregg Toland de a trece de la un plan al decorului la altul mi-a permis să-mi dezvolt propria mea tehnică a regiei. Astfel am putut urmări o acțiune evitînd tăieturile. Continuitatea ce rezultă de aci face planurile mai vii, mai interesante pentru spectatorul care studiază fiecare personaj după voia lui și-și face singur propriile tăieturi". Cadrul cu mizanscenă în profunzime, care unește într-un singur tot mai multe acțiuni, este mai autentic, mai cuprinzător din punct de vedere intelectual, nu obligă publicul să urmeze docil felul de a vedea al creatorului filmului, ci îi oferă spectatorului mai multă libertate în perceperea operei, libertate obținută cu prețul unei participări raționale și emotive mai efective decît la filmele în care i se ofereau scenele îmbunătățite, „gata mestecate" de autori.

Făcînd abstracție de unele exagerări experimentale (Hitchcock a realizat în 1947 un film de lung-metraj, „*Frînghia*", compus dintr-un singur cadru) — lungirea cadrelor, scăderea numărului prim planurilor și a planurilor-detaliu și în consecință reducerea rolului montajului la cel al asigurării clarității narațiunii, fără a-i adăuga noi semnificații care nu rezultă nemijlocit din imagine sau din juxtapunerea imagine-sunet, au devenit trăsături caracteristice ale stilului filmelor contemporane. Aceasta nu exclude desigur, ca în funcție de nevoile expresive, autorii unor filme foarte moderne ca stil, să recurgă și la unele procedee considerate „depășite" (Chris Marker, în *Frumosul Mai*, folosește adesea montajul asociativ-emoțional.) Trăsăturile noului sînt tendințe, nu dogme.

Astăzi filmele se compun în medie din 400—450 cadre. Cîteva exemple din filmele noastre: *S-a furat o bombă* cuprinde 425 cadre, *Pași spre lună* — 447 cadre. Chiar și realizările regizorului Jean Georgescu, care în articolul „Decupaj și montaj" (Cinema nr. 7, 1964) regretă că „filmele pe care le vedem de la o vreme încoace sînt decupate în scene foarte lungi, cu prea puține planuri prime sau detalii", nu se abat de la această medie. *(Directorul nostru* — 432 cadre).

Tendința de lungire a duratei cadrelor continuă, determinată fiind de preocuparea autorilor de film pentru cît mai multă autenticitate, precum și de progresele tehnice, cum sînt larga aplicare a culorii și mai ales modificarea proporțiilor ecranului. care pun și probleme estetice cu totul noi, Unii teoreticieni (Roger Leenhardt, Georges Neveux, André Bazin) presupun că decupajul filmului în relief va reveni la numărul scenelor din dramele shakespeariene, circa cincizeci, căci cu cît lungimea cadrului tinde să se identifice cu durata reală cu a acțiunii descrise, cu atît problema psihotehnică a recordului devine mai complexă.

Dezvoltarea creatoare a artei filmului nu putea duce însă niciodată la dispariția montajului, rămînînd doar să-i confere acestuia semnificații noi, conforme cu vederile estetice de care va fi animat cinematograful în etapele viitoare ale existenței sale.

E. VOICULESCU



Scenă din Povestea de dragoste a lui Tillie, **prima comedie de lung-metraj din istoria cinematografiei.**

JERZY TOEPLITZ SCRIE ISTORIA VIE A FILMULUI

calendar de noiembrie

Noiembrie 1914

Cu cît trece vremea cu atît speranța în sfîrșitul grabnic al războiului se spulberă.

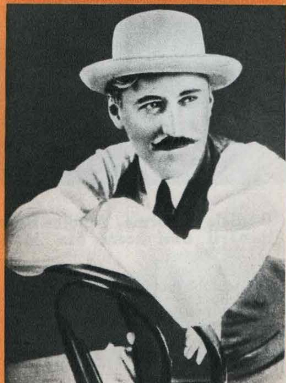
Parisul se populează din nou. Lumea bună, care în momentul primejdiei fugise împreună cu guvernul la Bordeaux se întoarce în capitală. Cofetăriile și localurile de noapte sînt pline, încep să funcționeze cinematografele. Tînărul Louis Delluc, cel care va înnoi cinematografia franceză încă nu este interesat de cea de a zecea muză. Scrie romane (unul dintre ele „Monsieur de Berlin“, despre Wilhelm al II-lea) versuri și lucrează ca adjunct al secretarului de redacție la cotidianul „L'Intransigeant“. Numeroși regizori și actori cunoscuți s-au înrolat în armată. Zvonul că Max Linder ar fi căzut, lovit de un glonte german, a străbătut toată lumea. Spre bucuria admiratorilor talentatului comic francez, știrea a fost dezmințită. Ca și aceea despre presupusa moarte a unui alt comic, Rigadin.

La Londra rulează un film foarte actual cu un titlu binecunoscut tuturor: „It's a long way to Tipperary. **Studioul „British and Colonial Cinematograph Company“ reușește să popularizeze rapid cîntecul pe care îl intonează „Tommies“ cînd pleacă în Franța. De un succes mult mai mare însă decît acest film patriotic (în regia lui Maurice Elvey), se bucură alte două neavînd nimic comun cu războiul:** Bazilica **în studioul lui C. Hepwoerth și** Enoch Arden **în studioul Neptun. Primul dintre ele este un film de groază, istoria unei fete frumoase și pure care se află sub influența nefastă a unui hipnotizator. Cel de-al doilea aparține categoriei foarte populare la data aceea în Anglia de „song-films“ și este o prelucrare după un poem de Lord Tennsyon. Proprietarii de cinematografe, cu toate că e război, fac afaceri strălucite.**

A doua țară în Europa care trece printr-o perioadă de înflorire a industriei filmului, este Rusia. La Moscova cea mai mare senzație o constituie filmul lui Goncearov Volga și Siberia, **o biografie a legendarului erou Iermak care a cucerit teritorii nesfîrșite dincolo de Ural. Producția filmului începe încă în anul 1911, dar se termină abia în preajma războiului. Compozitorul Ipolit Ivanov semnează ilustrația muzicală. Gardin prezintă publicului o nouă ecranizare după Tolstoi,** Sonata Kreutzer, **care se bucură de o popularitate la fel de mare ca și** Anna Karenina.

Cinematograful berlinez „Mozart Saal“ prezintă drama politică intitulată: Așa trebuie să fie toată Germania (Das ganze Deutschland soll es sein) **în regia lui Alfred Halm, care propagă solidaritatea întregii națiuni și face apel la buna înțelegere între social-democrați și iunkeri.**

Peste ocean anii războiului au fost foarte propice dezvoltării filmului care devine nu numai un mijloc de amuzament fără rival și cel mai popular dintre toate, dar și o industrie importantă considerată din ce în ce mai mult drept o ramură a economiei naționale. De criza prin care trece cinematografia franceză profită Statele Unite. Importul



Celebrul Mack Sennett în perioada de glorie din timpul primului război mondial.

de filme din Europa încetează, iar marile cinematografe pretind într-una filme noi. Nimeni nu refuză bani pentru producție și reclame, nimeni nu se zgîrcește la onorariile actorilor. Începe epoca marilor stele de cinema.

Lui Charlie Chaplin îi expiră contractul cu întreprinderea Keystone care îl angajase cu un an în urmă cu 150 dolari pe săptămînă. Proprietarul întreprinderii Mack Sennett îi propune un nou contract cu 400 de dolari, dar Charlie pretinde 700, iar Sennett refuză. Concurența își trimite agentul său deghizat în figurant cow-boy și Chaplin semnează în cele din urmă un contract pe un an cu firma Essanay pentru 1 250 de dolari pe săptămînă. La 28 noiembrie boss-ul întreprinderii „Famous Players“, Adolf Zuckor oferă reginei ecranului american, Mary Pickford, un contract anual pentru suma de 104 000 dolari.

Unul dintre ultimele filme în care apăruse Charlie Chaplin sub egida întreprinderii Keystone se intitula „Tillie's punctured romance (Povestea de dragoste a lui Tillie), **prima comedie de lung metraj din istoria cinematografiei. Regizor a fost bineînțeles Mack Sennett, iar principalul rol feminin l-a deținut renumita stea de pe Broadway, Marie Dressler.**

Revista de specialitate „Monography“ afirma că Povestea de dragoste a lui Tillie **va face epocă în istoria cinematografiei, fiind un fel de „Cabirie“ a comediei, iar pe Charlie Chaplin îl considera „un comic de neînlocuit“.**

Noiembrie 1939

În noiembrie nu au loc nici un fel de operațiuni militare. De n-ar fi faptul că pe ambele părți ale frontierei apusene au fost masate imense forțe militare adverse, și că din septembrie au fost rupte relațiile diplomatice între puterile apusene și al treilea Reich, nimic n-ar lăsa să se întrevadă că Europa se află în război. Chiar și jurnalele de actualități — cel mai bun barometru al stării de spirit — prezintă în loc de teme de război imagini din spatele frontului. Acest spate al frontului, nu este de altfel totdeauna sinonim cu liniște și pace. La München, la 8 noiembrie a avut loc un atentat împotriva führerului. Hitler a scăpat, au pierit însă alte 8 persoane. Deutsche Wochenschau arăta locul unde a fost aruncată bomba și înmormîntarea victimelor. Pentru un echilibru politic, în aceeași ediție a jurnalului sînt prezentate tulburările din India, la data aceea încă perlă a coroanei britanice. Ca supliment, regina Wilhelmina a Olandei (neutră) primește defilarea armatei. Și pe lîngă aceasta spectatorii din Germania ca și cei din Franța au prilejul să vadă în jurnalele de actualități, probe sportive, concursuri automobilistice, parăzi ale modei și imagini tradiționale de prin grădinile zoologice.

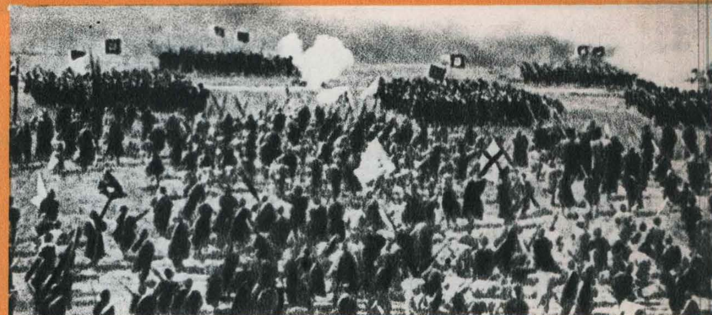
În Franța, după o perioadă de stagnare a producției, viața cinematografică revine la normal. Julien Duvivier termină în noua versiune La Charette Fantôme (Carul fantomă) **și pregătește un film istoric și de moravuri** Untel père et fils (Cutare, tatăl și fiul) **care prezintă istoria Franței între anii 1870—1939 prin intermediul destinelor unei familii. Interpreții filmului sînt actori străluciți, printre alții Louis Jouvet, Raimu și Michèle Morgan. Scenariul aparține deopotrivă regizorului, lui Marcel Achard și Charles Spaak. Jean Renoir duce tratative cu italienii în vederea reluării unui proiect, abandonat în momentul izbucnirii războiului, de a filma** Tosca **la Roma. Abel Gance revine la ideia de a turna în coproducție cu spaniolii** Trilogia latină: **filmele despre Cidul, Columb și Ignațiu de Loyola. Marcel Carné a fost mobilizat și repartizat la Cartierul General. Noël-Noël, îmbrăcat în uniformă militară, prezintă colegilor săi din armată, ultimul său film,** Le placher des vaches (Pămîntul gol). **În același timp, în America au apărut pe ecrane numai în cursul lunii noiembrie următoarele filme:** Ninocica **cu Greta Garbo și Melvyn Douglas, în regia lui Ernst Lubitsch,** Drums along the Mohawk (Tobe în Mohawk) **în regia lui John Ford cu Henry Fonda și Claudette Colbert,** Remember (Adu-ți aminte) **cu Robert Taylor și Greer Garson, drama istorică** Private Lives of Elizabeth and Essex (Elisabeta și Essex) **în regia lui Michael Curtiz cu Bette Davis și Errol Flynn,** The Cat and the Canary (Pisica și canarul) **cu Bob Hope și Paulette Goddard, precum și cel mai nou film din populara serie cu detectivi, în care juca William Powell. Filmul se numește** The Thin Man **și este regizat de Van Duyke. Partenera lui Powell era soția lui credincioasă pe ecran, Myrna Loy.**

În Uniunea Sovietică rulează în ziua de 3 noiembrie noul film, de mult așteptat, al lui Vsevolod Pudovkin Minin și Pojarski **— o cronică istorică despre evenimentele din Rusia la începutul secolului al XVII-lea. Pudovkin, după o lungă perioadă de inactivitate și de insuccese pe plan artistic, dorește să se reabiliteze, și în acest scop se oprește la romanul scris de Victor Șclovski: „Rușii în secolul al XVII-lea“. Scenariul scris de Pudovkin în colaborare cu Șclovski, sublinia în mod special solidaritatea poporului în fața agresorilor poloni și suedezi care amenințau statul rusesc. Alături de cneazul Pojarski și de negustorul din Novgorod, Minin, apare un țăran iobag Roman, care contribuie la întîlnirea celor doi eroi și la trecerea amîndorura la o acțiune armată. În film era relevat de asemenea caracterul modern al armatei rusești organizate de Minin. Spre deosebire de armatele altor țări din acea perioadă, soldații ruși au primit soldă, uniforme, hrana necesară și cazare.**

Minin și Pojarski **a fost primit cu căldură de critică, dar fără entuziasm.**

Caracterul plastic al filmului a fost unanim apreciat, toți s-au entuziasmat de excelentele scene de luptă și se subliniau meritele ideologice ale acestei creații, dar mai toate articolele regretau superficialitatea caracterelor principale și schematismul sau maniera caricaturală de prezentare a polonezilor.

Cel mai sever critic al propriei sale opere a fost însuși Vsevolod Pudovkin. Iată cum apreciază Pudovkin în autobiografia sa scrisă în 1946, filmul Minin și Pojarski: **„Filmul acesta, după părerea mea, dovedește lipsă de experiență și de dibăcie în mînuirea unui material istoric.** Minin și Pojarski **a căpătat caracterul „unei pînze largi“, cum ne place să numim astfel de filme, dar din pricina monumentalității au fost estompate caracterele vii ale personajelor care au devenit niște pioni de șah. Au cîte un nume, joacă un anumit rol dar nu au o fizionomie proprie. În filmul** Minin și Pojarski, **deși m-am străduit „să-l cîștig“ pe spectator, arătîndu-i noroiul „real“ de pe străzi și drumuri precum și niște somptuoase armuri, viața adevărată mi-a scăpat printre degete“.**



Moment de luptă în Minin și Pojarski **care atestă caracterul de monumentalitate al filmului lui Pudovkin.**



Danièle Delorme — Marilyn — o încercare de evadare din rolurile de ingenuă de pînă acum.



Vara este sezonul binecuvîntat al cineaștilor... Din cauza soarelui, fără îndoială, care favorizează luările de vederi în exterior și din cauza decorurilor naturale care îi fericesc pe producătorii scutiți să mai închirieze studiouri. Motive economice desigur... Dar mai ales motive estetice și de comoditate de lucru. De aceea nu-i nimic surprinzător în constatarea reînnoită anual că din iunie în septembrie crește numărul filmelor în curs de turnare pe cele mai diferite teme.

Se mai întîmplă, de asemenea, ca vara să favorizeze ieșirea din găoace a noilor regizori a căror muncă suscită curiozitatea cu atît mai tare cu cît nu sînt necunoscuți publicului și s-au afirmat, cîștigîndu-și chiar notorietate, în alte discipline. Este cazul lui Maurice Ronet, de pildă, care după ce a interpretat numeroase roluri ca actor, a trecut de partea cealaltă a aparatului de filmat pentru a pune „pe ecran" un scenariu propriu, *Crăciun însorit*. Tot în stagiunea viitoare vom vedea și primele filme semnate de Antoine Bourseiller, om de teatru, actor bine cunoscut, de marele public din filmul lui Agnès Varda, *Cléo de la 5 la 7*, și de Jean Cayrol, scriitor, autorul comentariului la *Noapte și ceață*, scenaristul lui *Muriel* de Alain Resnais.

NOUA FAȚĂ A LUI DANIÈLE DELORME

Antoine Bourseiller are azi posibilitatea materială să realizeze primul său film *Marie Soleil*, datorită proaspetei case producătoare a soților Yves Robert și Danièle Delorme. Scenariul îi aparține lui Bourseiller și este în întregime croit pe măsura interpretei principale Danièle Delorme. Este un prilej pentru regizor și actriță de a face fiecare demonstrația sa. În ceea ce-l privește pe primul, sîntem lămuriți de ce. Cît despre Delorme, foarte stimată în teatru (unul din recentele ei succese fiind „Sfînta Ioana de Bernard Shaw), ea înțelege să aducă și dovada unui veritabil „fizic cinematografic", care să-i permită să evadeze din rolurile de ingenuă de pînă acum.

De aceea, nu întîmplător Marie Soleil, o femeie în vîrstă de 35 de ani care conduce o provincială „bombă" de noapte unde este pe rînd cîntăreață și animatoare, și-a pus în cap să-i semene lui Marilyn Monroe, evident o Marilyn descinsă mai direct din *Unora le place jazzul fierbinte (Some like it hot)* decît din *Inadaptabilii (Misfits)*. Pierdută între bine și rău, generoasă, înlăcrimată, instinctivă și amorală, totul o desparte de iubitul ei, un tînăr inginer agronom venit să-și termine studiile printr-un stagiu făcut într-o fermă din Cahors: originea, temperamentul, meseria, vîrsta. Dar pe măsură ce se dezvăluie unul altuia i se dezvăluie și celor din jur. Și atunci, pe de o parte amantul Mariei, proprietarul localului pe care-l girează ea, și pe de altă parte directorul exploatării agricole în care Axel își urmează stagiul, devin efigiile a două universuri puse față în față. Atingînd culmea dragostei lor, Marie se va decide să-l părăsească din proprie inițiativă pe Axel, ca să-l apere, să apere amintirile lor de pericolul deteriorării.

Acest sinopsis lapidar permite de pe acum situarea unei tendințe importante comune mai multor tineri cineaști francezi. Mai întîi e vorba de o inspirație realistă care are ca obiectiv proiectarea în universul sensibil a diferitelor aspecte de viață cotidiană cu bună știință dezbărată de orice happy-end propriu producțiilor comerciale; apoi, este interesant de remarcat în ce măsură grija de a flata spectatorul trece pe planul doi în intențiile autorului care îl lasă liber — pe spectator — să-și formeze o opinie și să aprecieze singur comportamentul personajelor; și, în sfîrșit, nu e mai puțin interesant de notat în ce măsură un personaj aparent amoral (și numai aparent—pentru că de fapt el se opune moralei oficiale) ajunge la o morală reală fundamentală, din moment ce în ea e loc destul pentru dragoste și sinceritate absolută. Renunțarea Mariei la Axel, în finalul filmului, reprezintă un gest de dragoste, poate cel mai pur din cîte a făcut pînă atunci.



Danièle Delorme, Antoine Bourseiller și Jacques Charrier în timpul turnării unei scene din Marie Soleil.

Numai că barierele, în anumite cazuri, și în deosebi în cel al Mariei, sînt încă de netrecut iar exemplul ei nu poate decît servi la alimentarea unei evoluții a raporturilor umane în acest domeniu. Găsim aici ca și la Truffaut în *Pielea catifelată*, ca și la Astruc, faimoasa dilemă care i-a inspirat lui Antonioni trilogia constituită din *Aventura*, *Noaptea*, *Eclipsa*, fondată pe opoziția între „conștiința științifică" și „conștiința morală" la omul modern.

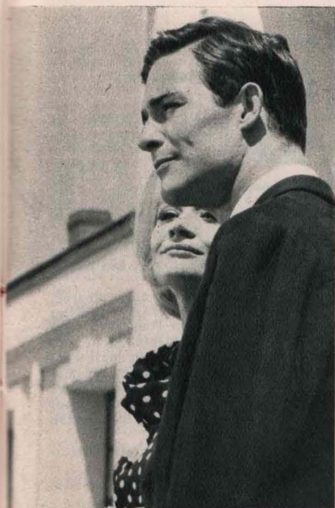
Toate aceste considerații sînt în egală măsură valabile și în ceea ce privește filmul *Lovitura de grație* al lui Jean Cayrol. Această producție ale cărei filmări se realizează în prezent la Bordeaux, ne permite să scoatem în evidență importanța personalității autorului.

ALT SCRIITOR CONVERTIT DE CINEMA

Jean Cayrol s-a născut la Bordeaux unde a și studiat dreptul și literele. Începea să publice versuri în „Cahiers du Sud" cînd a fost arestat de gestapo și deportat în lagărul de la Mathausen. Aici a încolțit, în oroarea realității trăite, comentariul său la *Noapte și ceață*. Părți disparate din amintirile sale se cristalizează la sfîrșitul filmului într-un apel la vigilență, la apărare, a tuturor oamenilor împotriva unei reeditări, sub orice formă, a unor asemenea crime. După ce a primt premiul Renaudot în 1947 pentru trilogia sa romanescă *Voi trăi iubirea celorlalți* Jean Cayrol a publicat numeroase culegeri de poeme, eseuri și cîteva romane. El este de asemenea autorul mai multor scurt-metraje în colaborare cu Claude Durand ca și a unui eseu despre cinema intitulat „Dreptul ochiului de a vedea". Într-un anumit fel, această carte constituie o sumă a concepțiilor artistice ale autorului, o contribuție insolită și prețioasă la căutările criticii cinematografice. „Se întîmplă uneori, ne spune Cayrol, într-un interviu acordat revistei „Les lettres françaises", ca regizorul (ca și scriitorul sau pictorul) să ne impună viziunea sa personală și să ne arate un univers propriu, poate diferit de al celorlalți. În cinematografie intervine însă o metamorfoză foarte puternică, fiindcă filmul (mai mult decît un tablou sau o carte) nu încetează niciodată să se îmbogățească cu ajutorul privirii spectatorului. Noi, cineaștii, cerem spectatorului să participe la inventivitatea autorilor, să se abandoneze, și nu doar pe timpul spectacolului, unor afinități care să-i sugereze și să-i trezească amintiri și reacții profund personale: copilăria, dragostea, obsesiile. Spectatorul pătrunde într-un univers al memoriei".

Regăsim clar aici înrudirea între Antoine Bourseiller și Jean Cayrol în





Danièle Delorme — Jacques Charrier, cuplul Marie-Axel din povestea cinematografică a lui Bourseiller.

ceea ce privește maniera lor de a exprima lumea, efortul de a reclama participarea spectatorului. L-am putea alătura și pe René Allio care cu ecranizarea *Bătrînei doamne nedemne* după Brecht (vezi numărul precedent din revista „CINEMA") se integrează aceluiași curent. Fără să-i uităm evident pe Alain Resnais care le-a deschis calea, Chris Marker, Agnès Varda, Armand Gatti și încă alți cîțiva. Cît despre tema aleasă în *Lovitura de grație*, ea este amplu justificată de o altă declarație a lui Jean Cayrol: „În opera literară, scriitorul posedă un lot de imagini, rodul întregii sale existențe; filmul permite verificarea imaginației prin realitate, fiindcă el materializează imaginile..."

Film-amintire ar putea fi calificat, în aceste condiții, scenariul *Loviturii de grație*, a cărui acțiune se situează la Bordeaux (orașul natal al autorului) la 20 de ani după evenimentele care urmau să-l marcheze pe viață pe Jean Cayrol. Un bărbat cu numele de Bruno revine în 1964 la Bordeaux unde în 1944 își făcuse o tristă reputație de denunțător în serviciul ocupanților naziști. Capri (așa își spunea pe atunci) a dispărut cu puține zile înainte de eliberare și s-a refugiat undeva în străinătate, în Spania sau America de Sud, așteptînd uitarea pentru a putea reapare la locul crimelor sale. Precauție supremă pentru a nu fi recunoscut, el a avut grijă să-și modifice (grație unei operații chirurgicale), trăsăturile feței. Intrînd astfel într-o „piele nouă", crezîndu-se la adăpost de orice bănuială, el și-a purificat chiar și conștiința. Scopul întoarcerii la Bordeaux este refacerea unei vieți noi și mai ales recuperarea unor documente incriminatoare — singurele existente — de la prietenul său Ludovic. Cu toate precauțiile luate, Bruno este recunoscut. Plasa se strînge în jurul său și filmul se termină cu o vînătoare organizată împotriva trădătorului.

În ciuda aparențelor, nu este vorba de un simplu film de aventuri. Personajele din epoca noastră pe care hazardul le pune față în față și care sfîrșesc prin a elucida un conflict ale cărui rădăcini sînt vechi de peste 20 de ani, îi dau prilej lui Jean Cayrol să pună în lumină diferitele aspecte ale unor raporturi între trecut și prezent. Bruno, acest bărbat elegant, aproape simpatic, nu poartă pe față — exact ca și soldatul din *Muriel* care schingiuia oamenii în Algeria — vreo urmă din hidoșenia sa sufletească. Așa e făcută lumea, iar reflectarea acestui aspect al ei este un fel de a ne pune în gardă!...

2 Ceva din ceea ce căuta — și chiar așa cum căuta — i-a oferit și Mama Natură. De exemplu, plaja și marea ce i-au servit drept fundal pentru basmul pe care protagonista îl povestește copilului: un basm vesel, solar, un fel de evaziune din realitatea neliniștită, un fel de aspirație la fericire; și tocmai de aceea, o plajă trandafirie, de un trandafiriu intens, și o mare străvezie, ici limpede-limpede, colo tot mai întunecată, spre orizont, pînă la un albastru-indigo; lotcile pescarilor cu pînze roșii și un iaht negru cu pînze albe. Toate acestea au fost găsite după 2 luni de prospecții pe coastele dalmatine și italiene, la Dubrovnik, la Santa Maria di Leuca, în vîrful călcîiului din regiunea Puglie; toate acestea au fost găsite, cum ziceam, pe o insuliță între Corsica și Sardinia, pe nume Budelli; acolo marea e mai limpede decît își poate cineva închipui, iar stîncile de granit trandafiriu, roase de vînturi și secole, par niște fantastice iceberguri de piatră, dînd viață unor fabuloși monștri sculptați: un urs, un șoarece, un uriaș culcat, în timp ce plaja e un covor moale de scoici albe și bucățele roșii de coral.

Restul, însă, celelalte peisaje, celelalte fundaluri, Antonioni a trebuit să și le creeze singur, pe potriva fanteziei sale. Tot timpul celor cinci sau șase luni cît a durat turnarea *Deșertului roșu*, lumea din Ravenna — un oraș al Romagnei unde viețuiesc alături resturile splendorilor tîrziu-romane și bizantine și structurile de oțel ale zonei industriale; mozaicurile cu fond de aur înfățișîndu-i pe Justinian și Teodora, și siluetele argintii ale turnurilor și depozitelor unei rafinării de petrol — l-a văzut filmînd înconjurat de o recuzită greoaie formată din uriașe bidoane de vopsele, l-a văzut cum schimba coloritul (cu ajutorul unor puternice pompe de pompieri) fațadelor unor case, al pereților, al pădurilor și cîmpurilor, l-a văzut arzînd cu aruncătoare de flăcări mari întinderi de iarbă, prea verde pentru el.

„N-am putut să realizez decît patruzeci la sută din ceea ce am vrut", spune acum Antonioni: „Din păcate, aceasta e prima mea experiență de filmări în culori și am fost nevoit de aceea să născocesc treptat-treptat soluțiile problemelor ce mi-au stat în față. Abia azi îmi dau din plin seama de toate problemele pe care le prezintă culoarea." Și mai adaugă că prin însăși firea lui, nu se pricepe să compună o scenă înainte de a-și pune ochiul la vizorul aparatului de filmat. Filmul colorat este mai complicat decît filmul alb-negru. „Aveam de prezentat o poveste în care culoarea joacă un rol hotărîtor, o poveste pe care n-aș fi putut-o înfățișa decît în culori", declară el. „Dar culoarea nu e un fapt absolut, e un raport care depinde și de starea sufletească a celui care observă, un raport între personaj, obiectele înconjurătoare poziția față de fundaluri. În timp ce turnam, îmi dădeam seama că peretele acela *trebuia* să aibă nuanța cutare, casa cealaltă, care răsărea îndărătul unei ferestre, nu putea să fie decît de o *anumită* culoare. Și dacă nu era de culoarea aceea, nu mai rămînea nimic altceva de făcut, decît s-o vopsim."

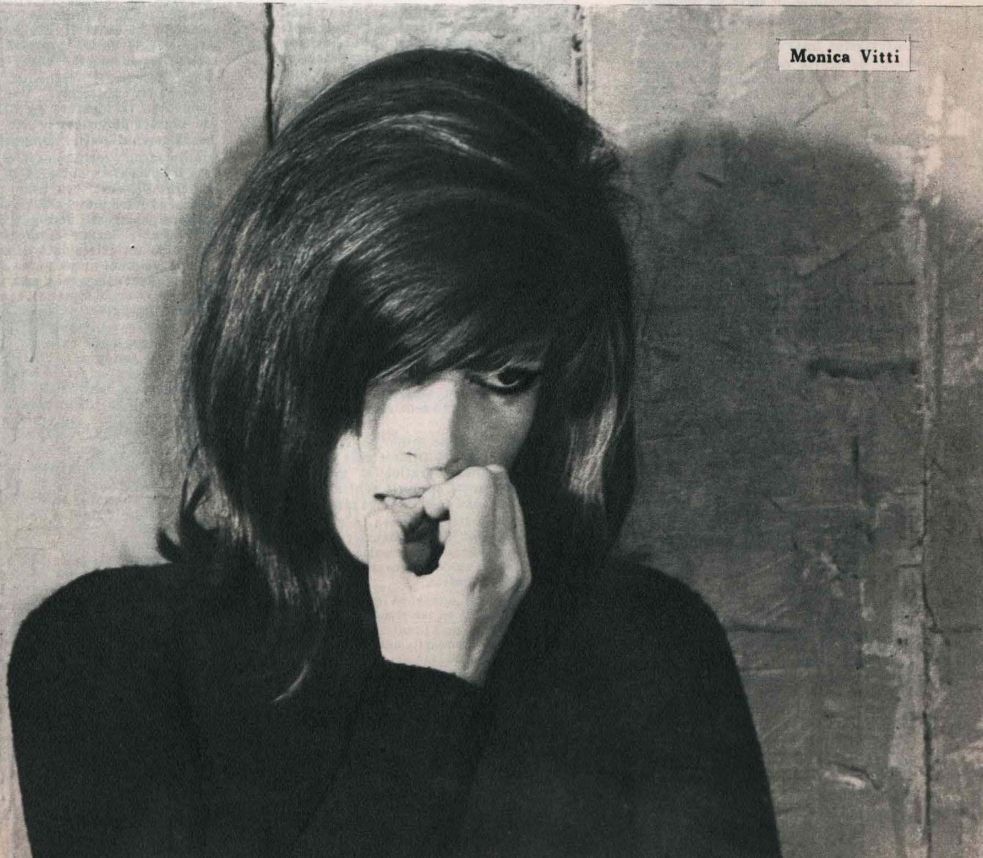
EL ȘI PRODUCĂTORII

Producătorul n-o fi fost el prea fericit văzînd cum filmările stau pe loc timp de ceasuri întregi fiindcă Antonioni căuta mereu, cu bidoanele și cu pictorii săi, tonalitatea cea mai potrivită pe care o încerca întîi pe o bucată de hîrtie, vopsind apoi pereții și așteptînd să se usuce. Chiar și Antonioni își dă seama de aceste neajunsuri, le chibzuiește. De cîteva ori a trebuit să renunțe la anumite lucruri, cu toate că îi plăceau foarte mult: de exemplu, o pădure complet albă pe care o filmase timp de două zile și care, în ziua a treia și-a schimbat înfățișarea deoarece cerul devenise dintr-o dată senin și alături de albastrul atît de luminos, trunchiurile și ramurile nu mai erau albe, ci păreau negre, din cauza efectului de contra-lumină. De data aceasta, producătorul s-a revoltat, iar Antonioni a cedat. Dar de cele mai multe ori, cel care ceda era producătorul.

Dar mai trebuie spus că această îndărătnicie i-a permis să demonstreze, în întreg arcul operei sale, o coerență cu adevărat rar întîlnită, fără cedări, așa cum se întîmplă numai marilor artiști. Această coerență n-a fost contrazisă, de fapt, nici măcar de un capitol aproape necunoscut al activității sale. Mă refer la împrejurarea cînd (după *Strigătul* n-a lucrat de loc timp de doi ani) un producător l-a chemat să înlocuiască pe platoul unui film mitologic, *Sub semnul Romei*, pe regizorul care se îmbolnăvise. Sau, atunci cînd a acceptat să dirijeze cea de a doua echipă a filmului *Furtuna* al lui Lattuada, cam în aceeași perioadă. A fost o cedare, o părăsire a itinerarului puritan pe care și-l trasase? Răspunsul e negativ: fiindcă acela nu era cinematograf, pentru el, era o altă meserie, nu dădea nimic din ce era al lui; era ca și cum, ca să poată trăi, ar fi acceptat un post de funcționar la o bancă.

REZUMAT BIOGRAFIC

Tocmai această îndărătnicie i-a permis să-și dobîndească actuala poziție proeminentă în cinematografia mondială, după ani îndelungați plini de amărăciuni, de dezamăgiri și chiar de privațiuni. A venit la Roma acum douăzecișicinci de ani de la Ferrara. Era student, pe vremea aceea, la Facultatea de economie și comerț: într-adevăr, cea mai puțin intelectuală dintre facul-



Monica Vitti



Richard Harris.

tăţile universităţilor italiene. Era şi un bun jucător de tenis, sport pe care-l urmăreşte şi astăzi cu interes, ca spectator. De cinema se interesase ca ziarist, în calitate de critic al gazetei locale. Tocmai acest interes pentru film l-a mînat spre Roma. Războiul începuse. Primii săi paşi au fost cei obişnuiţi: cîteva scenarii *(Un pilot se întoarce*, de Rossellini şi *Procesul Tarnowska*, film care trebuia să fie realizat de Visconti), cîteva asistenţe de regie (printre care aceea la *Les visiteurs du soir* al lui Carné, la Paris). Mai tîrziu, după terminarea războiului, o serie de documentare *(Oamenii din valea Padului*, *N.U.*, *Drăgăstoasa minciună)* care au constituit startul unei şcoli specific italieneşti de scurte compoziţii, vag „crepusculare", pline de sugestie şi de atmosferă, în cadrul căreia s-au format regizori ca Maselli, Vancini, Zurlini, Questi. Primul film de lung metraj l-a realizat la vîrsta de treizeci şi opt de ani, în 1950, *Cronica unei iubiri*. A fost o lucrare destul de neobişnuită în panorama filmului italian, deoarece într-o perioadă în care bîntuia un fel de narodnicism neorealist, adeseori manierist, Antonioni înfrunta pentru prima oară tema unei drame burgheze. A dobîndit un succes de stimă, dar i s-au arătat şi multe rezerve: de fapt, lucrarea prezenta nenumărate prisosuri. Cel de al doilea film, după doi ani de tăcere, a fost *Învinşii*, în trei episoade: italian, francez, englez, o anchetă despre tineretul „ars", sacrificat, de după război. Episodul italian era de o stîngăcie penibilă, cel englez era de o superbă desăvîrşire formală, cel francez, poate cel mai inspirat, anticipa cu cîţiva ani modurile narative, libertăţile, lipsa de prejudecată şi stilul „noului val". Critica strîmbă din nas, publicul îl ignoră. Nici filmul următor, *Doamna fără camelii*, n-a fost mai bine primit: portretul unei vedete italiene din anii aceia, care-şi datorează cariera mai mult formelor trupului ei, decît talentului actoricesc; povestirea întîmplărilor unei vieţi greşite, plină de o profundă desnădejde. Primul succes autentic a fost obţinut de către Antonioni abia în 1955, cu *Prietenele*, o producţie cinematografică a povestirii *Între noi, femeile* de Cesare Pavese, un film care dezvăluie toată simpatia literară pe care regizorul o nutreşte pentru scriitorul Francis Scott Fitzgerald. Dar între timp cinematografia italiană fusese lovită de una din crizele sale economice periodice şi Antonioni fu nevoit să străbată o lungă perioadă de lipsuri, de tăcere, de muncă în jurul unor proiecte lăsate baltă. Pe urmă, un alt succes doar pe jumătate, *Strigătul*, un film foarte sugestiv, plin de calităţi şi de absurdităţi, dar fără priză la public. Apoi, în sfîrşit, *Aventura* care i-a deschis drumul spre triumf, chiar şi după fluierăturile şi batjocura dezastruoasei premiere de la Cannes. *Strigătul* cucerise unele grupuri de intelectuali, la Paris, la New York, la Londra, dar cunoaşterea lui Antonioni era încă limitată la cîteva cercuri. *Aventura* îl aduse ca pe o vedetă în primele pagini ale cotidienelor. Chiar şi cei care-l respingeau, îi acordau stimă şi interes. *Noaptea* spori succesul; *Eclipsa* îl consacră ca pe un şef de şcoală. De acum înainte poate face tot ce vrea. Filmele sale sînt costisitoare, producătorii care le angajează aproape că nu ştiu niciodată cu exactitate cît au să coste, poate de două ori, poate de trei ori mai mult decît devizul, în schimb ştiu că vor avea de a face cu un om dificil, în ciuda amabilităţii sale, cu un exigent, cu un intransigent.

CULOAREA! CULOAREA! CULOAREA!

Din vicisitudinile carierei sale frămîntate, Antonioni a ieşit cu mîndria — uneori îndurerată, alteori înciudată a omului care a dobîndit mai tîrziu decît i s-ar fi cuvenit, recunoaşterea propriilor sale posibilităţi, a artistului care a fost silit să lupte cu lipsa de înţelegere a unor oameni obtuzi, care a îndurat adevărata mizerie, în timp ce alţii, mai puţin dotaţi decît el, au fost acoperiţi cu laude şi onoruri. De aceea, el cultivă un profund sentiment de moralitate.

Cine-l cunoaşte bine pe Antonioni ştie în ce măsură filmele sale cuprind elemente autobiografice şi mai ales stări sufleteşti proprii sentimentelor sale, modul său de-a înţelege raporturile cu semenii. De asemenea, e greu să-i înfrîngi muţenia în legătură cu filmele sale, atunci cînd conversaţia depăşeşte subiectele tehnice şi încearcă să-i descifreze problematica.

E inutil de aceea să se ceară repovestirea sau să se istorisească subiectul *Deşertului roşu*. Ajunge să se ştie că înfăţişează încercările unei tinere femei, soţia unui tehnician de la o rafinărie, de curînd restabilită după o criză nevrotică, de a se integra din nou în rutina vieţii cotidiene şi de a-şi redobîndi echilibrul şi seninătatea; avatarurile ei se împletesc cu întîmplările legate de cei doi bărbaţi care trăiesc alături de ea, soţul şi un prieten. „M-am inspirat din aceleaşi subiecte care m-au împins să fac şi filmele precedente. Personajele din *Deşertul roşu* sînt fiinţe normale, comune, pe care le poţi întîlni în fiecare zi pe stradă; ele vor sluji să ne introducă într-un mediu burghez, tipic cîtorva zone ale provinciei italiene de azi, şi anume celor atinse de miracolul economic". Şi-atîta tot.

E mai bine că aducem vorba despre ideile sale în legătură cu folosirea culorii, cu experienţele făcute, cu cele pe care ar vrea să le facă în viitor. Despre aceste teme, Antonioni vorbeşte cu plăcere, ba chiar îl pasionează. Pentru că el însuşi pictează, deşi nu mărturiseşte acest lucru prea uşor. Mici desene în cerneluri colorate, compoziţii abstracte. Dar să nu-i pomeniţi, în legătură cu filmele sale, de căutări pictoriceşti. „Nu mă interesează semnul static, compoziţia fixă a unui cadraj", reacţionează el: „Ceea ce mă interesează e culoarea în devenirea ei. În *Deşertul roşu* n-am întreprins nici o căutare picturală, nu m-am lăsat condus de sugestii ambigue, am respins ispita de-a înrudi cutare sau cutare cadru cu amintirea cutărui sau cutărui pictor. Nimeni nu va putea spune după ce l-a văzut: imaginea asta mi-l aminteşte pe Giorgio Morandi, cealaltă — pe Ottone Rosai".

E limpede că drumul plin de căutări şi de experienţe care se deschide în faţa lui Antonioni, îl fascinează, îi transmite o nouă fervoare. E limpede că e vorba de inevitabila împlinire a artei sale, mijlocul care va permite excepţionalului său talent figurativ (care uneori s-a dovedit a fi prea abundent, încît a forţat şi copleşit liniile narative ale filmelor sale) de a se exprima exhaustiv.

„Cinematograful în culori e cinematograful de mîine. Fiindcă lumea de azi, oricît de paradoxal s-ar părea, e mai colorată decît cea de odinioară. Şi numai cinematograful în culori poate reprezenta credincios realitatea. Pe de altă parte, cînd televiziunea în culori se va fi afirmat în întreaga lume, publicul filmului în alb şi negru nu va mai vrea să ştie de acesta, i se va părea un cinematograf de umbre. În ceea ce mă priveşte, de altfel, simt că în filmul alb-negru nu se poate trece dincolo de anumite rezultate. Nu: dacă-mi va fi cu putinţă, şi nu va depinde de mine, ci de mijloacele pe care mi se vor pune la dispoziţie, filmele pe care le voi turna în viitor, vor fi toate în culori".



După cel de-al doilea război mondial, cinematografia japoneză a suferit, ca întreaga viaţă socială a Japoniei de altfel, mari schimbări; mai bine-zis o metamorfoză estetică şi industrială. Între timp, Japonia a devenit una din cele mai importante producătoare de filme din lume, iar calitatea acestor filme poate fi comparată acum cu cele mai bune pelicule europene sau americane.

În cursul ultimilor 19 ani, culoarea, cinemascopul, filmele în 70 mm au intrat în cotidian, în timp ce teatrul tradiţional cădea în uitare. Pe de altă parte, televiziunea cîştigă teren, intrînd în concurenţă primejdioasă cu cinematografia. Aceşti 19 ani care ne separă de 1945 ar putea fi împărţiţi din punct de vedere cinematografic în... patru perioade:

a) renaşterea cinematografiei naţionale (1945—1950)

b) vîrsta de aur a filmului japonez (1951—1955)

c) perioadă de supraproducţie şi de concurenţă dezlănţuită între societăţile producătoare. O epocă de nebunie a cinematografiei japoneze (1956—1961).

d) din 1961 încoace — sfîrşitul perioadei de producţie în mare serie şi naşterea unei noi organizări a sistemului de producţie.

Fiecăreia din aceste patru perioade îi corespund schimbări în estetica cinematografică, transformări industriale, figuri noi. Nu voi vorbi aici decît de ultima perioadă care a început în 1961 şi despre cinematografia de astăzi.

Se spune în prezent că filmul japonez trece printr-o criză. Eu aş numi chiar cădere, dacă îl comparăm cu epoca de aur. Cîndva se făceau mai mult de 600 de filme vizionate de peste 1 200 milioane de spectatori în aproximativ 8 000 săli de cinema. Acestea se petreceau prin 1958... În 1961, dintr-odată succesul se opreşte. Societăţile suferă din pricina scăderii numărului de spectatori Toho, Shociku, Daiei, Nikkatsu, Toei — cele 5 mari societăţi ale Japoniei încep să diminueze numărul de filme produse.

Care este boala cinematografiei japoneze?

Aparent nimeni nu-şi dă seama, dar se ştie că lucrurile merg prost: spectatorii evită sălile obscure, producţia scade simţitor — 357 filme în 1962 faţă de 535 produse în 1961 — şi încă



Unul din veteranii filmului japonez, regizorul Kurosawa, realizatorul celebrului Rashomon.

Itomi: Cinematografia noastră azi

se consideră că s-au făcut prea multe. De la 1 200 milioane spectatori într-un an, se ajunge la mai puţin de 500 milioane în 1962, la şi mai puţin în 1963 iar în 1964 s-a calculat că numărul lor nu va depăşi 400 milioane. A scăzut şi numărul de săli de cinema. Spectatorii au început să-şi aleagă spectacolele şi alegerea lor se opreşte din ce în ce mai rar la filmele japoneze. Nici nu mai putea fi vorba de o criză, ci de o adevărată debandadă. În acel moment critic, cinematografia japoneză şi-a refăcut o intrare pe arena internaţională prezentînd la Moscova un film care în Japonia nici nu a fost distribuit măcar, *Insula*.

Anul 1961 trebuie considerat ca o dată importantă în istoria filmului japonez, nu numai din pricina *Insulei*, ci şi pentru că el s-a aflat la începutul unei perioade de extremă confuzie cînd organizarea însăşi a cinematografiei era pe cale să explodeze, cînd s-au regăsit, faţă în faţă, trei generaţii de regizori şi cînd nimic nu mai părea să aibă o valoare reală.

Care sînt figurile acestei noi epoci?

Printre regizori se pot distinge net trei generaţii de cineaşti:

1) Generaţia celor de peste 50 de ani. Este generaţia celebrităţilor, a realizatorilor care au peste 20 de ani de meserie, au turnat în timpul războiului, au cunoscut succesul în perioada în care filmul era unica distracţie în Japonia. Ei erau de multă vreme consideraţi „mari“. Cei doi campioni ai acestei generaţii sînt Kurosawa şi Kinoshita. Sînt de aceeaşi vîrstă şi au făcut primul film în 1943. Amîndoi au influenţat puternic tînăra cinematografie japoneză. Mai mult! Kurosawa şi Kinoshita par să se completeze unul pe celălalt. Primul reprezintă latura masculină, virilă, sălbatică. Eroii săi sînt adevăraţi bărbaţi. Kinoshita e mai delicat, mai sentimental, mai feminin s-ar putea zice. Amîndoi, deşi n-au aparţinut unor curente sociale de după război, n-au fost prin aceasta mai puţin influenţaţi de prefacerile din Japonia postbelică, de transformările sociale ale societăţii japoneze. Se vorbeşte adeseori de „umanismul“ lui Kurosawa. În toate filmele sale se regăseşte, de fapt, ca o temă majoră, lupta. Lupta împotriva destinului, lupta împotriva a tot ce ameninţă omul. Filmul *Ikiru* (*A trăi*) îl defineşte şi constituie fără îndoială capodopera sa, fără să uităm însă *Îngerul beat*, *Scandalul*, *Cîinele turbat* şi *Rashomon*... *Rashomon* este un film alegoric, iar alegorismul este una din caracteristicile stilului lui Kurosawa. În prezent, Kurosawa e mai mult criticat decît admirat, pentru că face filme comerciale. Totuşi, chiar şi printre acestea se pot găsi realizări valorase ca *Cei 7 samurai*, de pildă.

Kinoshita este opusul lui Kurosawa. El face filme străbătute de sentimentalism, gingăşie, dragoste. Spre deosebire de eroii lui Kurosawa care luptă, cei ai lui Kinoshita sînt oameni părăsiţi, distruşi, învinşi, pe care regizorul îi priveşte cu simpatie. Sufletul e întotdeauna frumos la Kinoshita. Filmele sale sînt tînguiri ale mizeriei, abandonului, durerii. Dar el are prea mult geniu pentru a se fi limitat la dulcegării. Lirismul său este dublat de ironie, umor sau uneori de-a dreptul prilej de comedie. Exemple: *În sănătatea domnişoarelor* şi *O tobă spartă*.



Un alt premiu internaţional (Festivalul de la Moscova — 1963) obţinut de cinematografia japoneză: Suferinţele unei fete **de Urayama Kiriyo.**

2) A doua generaţie care urmează imediat celei a lui Kurosawa şi Kinoshita, dar care nu a început să dea roade decît atunci cînd cinematografia japoneză a atins epoca de aur, numără regizori între 40 şi 50 de ani: Ichikawa Kon, Shindo Kaneto, Kobayashi Masaki, Horikawa Hiromichi, Taniguchi Senkichi... Aceşti realizatori au crescut punînd în scenă şi s-au format în perioada supraproducţiei. De aceea toţi au trăsături comune: au învăţat meseria în cursul a lungi ani de asistenţă, ştiu să dezvolte subiecte pe care nu ei le-au ales, ştiu să lucreze în limite bugetare sau de timp impuse şi acceptă să muncească în scopuri comerciale. Dar alături de aceste calităţi şi limite comune, ei au ştiut toţi, în ciuda caracterului rigid al condiţiilor în care erau nevoiţi să evolueze, în ciuda caracterului industrial al producţiei, ei au ştiut, repet, să rămînă cineaşti şi chiar îndrăgostiţi de arta lor. Aceştia sînt marii artizani ai cinematografiei japoneze. Ei sînt regizori conştiincioşi, cunoscîndu-şi admirabil meseria. Unele din filmele lor s-au bucurat de un succes deosebit ca, de pildă, *Harakiri* al lui Kobayashi, Premiul special al juriului la Festivalul de la Cannes din 1963.

3) Dar cea mai tînără cinematografie japoneză, pe care am putea-o numi a celei de-a treia generaţii aparţine realizatorilor care au între 30 şi 40 de ani. Ei sînt numeroşi, dar doar patru nume se detaşează net: Imai Shohei, Hani Susumu, Theshigawara Hiroshi, Urayama Kiriyo. Trăsătura comună a acestor tineri este tendinţa de a se exprima liber, făcînd filmele pe care le vor, fără să accepte vreo îngrădire. „Trebuie să facem filme care să nu fie comerciale. Cinematograful înseamnă a căuta, a exprima, a te bate“, spune Imamura. Cele 5 mari grupe de producţie — distribuţie — exploatare există încă şi continuă să domine piaţa avînd sau controlînd majoritatea sălilor de cinema, studiourilor şi mijloacelor de producţie. Numai că scăderea brutală a numărului de intrări, lunga succesiune a filmelor fără succes, le-a făcut mai înţelegătoare. Acesta este motivul pentru care moda existentă înainte de 1950 de a crea societăţi producătoare independente, reluată fulgerător în anii 1955—1956, este iarăşi actuală.

Societăţile independente

... care să fie cu adevărat independente, reprezintă o minoritate. Celelalte sînt toleratele marilor grupuri care le menţin atîta vreme cît produc filme mai bune decît cele ale studiourilor mari. Să încercăm să-l trecem în rîndul tinerilor şi pe Imai Tadashi. Acesta a realizat primul film în 1939, după care au urmat încă vreo 60. Imai a reuşit de mai bine de 10 ani să fie independent în cadrul societăţii Toei. Tot independent este şi Shindo Kaneto, de fapt adevăratul independent. Înainte de război, Shindo a fost asistentul şi scenaristul lui Mizoguchi. După război şi mai ales după grevele din cinematografie din 1948, a devenit independent, asociindu-se cu un alt regizor, ca şi el cu o orientare progresistă, de stînga, Yoshimura Kimisaburo. Mica lor societate a pornit la treabă cu bani strînşi prin colecte sindicale. Aşa a fost realizat în 1952 *Copiii din Hiroşima*. Mai tîrziu, Shindo a continuat să lucreze asociindu-se comunităţilor, putînd astfel să realizeze *Insula* în 1961, care a obţinut Marele Premiu al Festivalului de la Moscova. Shindo Kaneto este în orice caz precursorul, şi numai datorită *Insulei* tinerii pot să-şi încerce azi mai uşor norocul. Printre aceştia să-i amintim pe Hani Susumu, Teshigawara Hiroshi, Imamura Shohei şi Urayama Kiriyo, cei mai cunoscuţi la festivalurile internaţionale.

Hani, care provine dintr-o veche familie de cărturari, este inteligent şi cultivat. După ce a realizat numeroase scurt-metraje s-a apucat cu succes de filme artistice de lung-metraj.

Teshigawara Hiroshi, demarînd în producţia şi regia de film, avea o solidă bază financiară şi multe relaţii utile. Primul său film, *Un om neliniştit*, a fost distribuit fără mare dificultate. Încurajat, s-a apucat de un al doilea, *Femeia nisipului*, care i-a adus un imens succes comercial culminînd cu Premiul special al juriului de la Cannes 1964. Chiar fără sprijinul bogatului său tată, Teshigawara poate lucra acum independent. În jurul lui s-au adunat tineri dramaturgi, directori de scenă, compozitori, iar dacă nu vor interveni disensiuni de interese, s-ar putea ca Teshigawara să pună bazele nu numai unei echipe, dar chiar a unei şcoli cinematografice moderne.

Imamura Shohei este un tînăr regizor care nu are libertatea de acţiune — asigurată de bani — a lui Hani sau Teshigawara. Totuşi, el a făcut cîteva filme bune şi este respectat de întreaga generaţie de cineaşti de vîrsta sa. El este unul dintre regizorii cu ideile cele mai solide din toată noua cinematografie japoneză.

Urayama Kiriyo, mai tînăr decît Imamura, aparţine ca şi acesta societăţii Nikkatsu, adică nici el nu are independenţa lui Hani şi Teshigawara. Este poate, dintre cei patru citaţi pînă acum, cel mai intim legat de transformările sociale actuale din Japonia. Primul său film, *Cupola* a fost prezentat la Cannes în 1962, iar cel de-al doilea *Suferinţele unei fete* a obţinut Marele premiu la Festivalul de la Moscova din 1963. În prezent, Urayama lucrează la scenariul viitorului său film. „Un lucru e sigur, spune el adeseori; nu mai putem face filme ca pe vremea bunicii. Spectatorul de azi nu ne mai este prieten sau complice, nici măcar nu e spectatorul de altădată, cuminte şi pasiv; astăzi el este un om care vine la cinema să te judece, să vadă dacă meriţi să se fi deranjat pentru tine părăsind ecranul comod de televiziune de acasă, să observe dacă îi spui adevărul. Cinematograful nu mai are nimic comun cu prăjitura, el este mult mai aproape de castronul cu orez“.

Acesta este tabloul — din păcate mult prea incomplet — al tinerilor din cinematografia japoneză actuală, tabloul tinerilor care mi se par că s-au angajat pe o anumită cale, tabloul acelora care se întreabă „de ce iubim cinematografia şi facem filme?“



Scenă din filmul Femeia nisipului, **interpretată de actorii Kyoko Kishida şi Eiji Okada.**



Teshigawara Hiroshi, al cărui ultim film, Femeia nisipului, **a obţinut Premiul special al juriului la Cannes – 1964.**



Lisa, soția unui comandant de garnizoană din Bulgaria, se îndrăgostește, în timpul primului război mondial, de un prizonier de război sîrb. De fapt, și ea e o prizonieră, fără cătușe, a mediului pe care îl disprețuiește. Iubirea lor pură și regeneratoare este însă absurdă, pentru că e lipsită de speranță, de perspective, ca și iubirea dintre Doamna cu cățelul și Gurov. (Hoțul de piersici, film bulgar de debut al lui Valo Radev, cu Nevena Kokanova și R. Marcovici).

ci
ne
ma

SECVENȚE







Una din cele mai recente producții DEFA se intitulează Îngeri în purgatoriu'. **Îngerii respectivi nu au de loc nume serafice. Unul e Botosul, altul Episcopul și al treilea Șobolanul. „Îngerii" sălășluiesc în umbra gangurilor și pe străzi murdare. E război și sînt orfani. Tatăl lor și-a dat viața „pentru împărat și țară". Iar mamele lor — cumplită ironie — sînt obligate, pentru ca să cîștige ceva, să lucreze în industria de război. Acestor copii, victime ale războiului, în general, și ale primului război mondial, în special, acestor copii inteligenți, sensibili și morți de foame le-a închinat Herrmann Zschoche filmul său.**

„Această poveste va părea poate de necrezut multora. Totuși ea se bazează pe fapte reale". Cînd un regizor (aci, argentinianul Ruben Cavalotti) face asemenea precizări, e clar că avem de-a face cu un documentar. Filmul său Femei pierdute **e deci un documentar. Nu pentru că ar fi prins pe viu faptele, ci pentru că datele esențiale comunicate de autor sînt reale. O tînără provincială, plină de candoare, talent și ambiție vine într-un mare oraș să studieze la o școală superioară. Sub paravanul unui institut de artă dramatică se ascunde însă o bandă de traficanți de carne vie.**

ci
ne
ma

SECVENȚE





Doi tineri se iubesc, se logodesc în aplauzele familiei burgheze și așteaptă, — nu mai trebuie să spunem cît de nerăbdători —, să se căsătorească. Dar happy-end-ul întîrzie să se producă. De ce? Doar nu-i împiedică nimic. Au: 1. iubire; 2. acordul părinților; 3. bani.

Am omis însă un „amănunt": tinerii trăiesc în Spania și în Spania — se știe prea bine — datinile bigote au putere de lege. Și una din datini interzice să te căsătorești 6 luni dacă îți moare vreo rubedenie, cît de depărtată. E cazul logodnicei căreia îi decedează din 6 în 6 luni cîte un neam, și căreia i se amînă mereu nunta spre dezolarea logodnicului impacientat.

Zîmbiți, amuzați de absurditatea situației? Și regizorul și-a creat filmul zîmbind. Dar zîmbetul amar smulge vălul negru al ipocriziei și dezvăluie trăsăturile grotești, goyene ale bigoților și bigotismului.

Un alt „amănunt": regizorul Manuel Summers a fost, înainte, caricaturist.

După Greta Garbo, Jeanne Moreau se încumetă să întruchipeze pentru ecran faimoasa spioană cu nume straniu și exotic. Mata-Hari a trăit în timpul primului război mondial, a fost dansatoare la Paris (prima striptiseză din lume) și, acuzată de a fi agent secret, a fost executată. În ciuda acestor date cît se poate de precise personalitatea ei e învăluită de mister. Un mister care a tulburat imaginația unor remarcabili scenariști, Truffaut și Richard. „Povestea pe care o prezint, spune Richard (care este și regizorul filmului) nu e conformă cu adevărul istoric. Va fi o Mata-Hari așa cum am visat-o François Truffaut și cu mine. Cu acest film am încercat să trasăm portretul primei femei emancipate care făcea o meserie peste puterile ei. Jeanne are un rol foarte dificil. Ea trebuie să fie rînd pe rînd șireată, copilăroasă, îndrăgostită, intrigantă și vulnerabilă".

Asul de pică, **primul lung metraj al lui Milos Forman, unul din cei mai tineri realizatori cehi, este încununat cu trei premii: „Premiul criticii cinematografului cehoslovac" pe 1963, „Marele premiu" la Locarno, și, recent la Veneția, cu premiul „Cinema '60". Film modern, realizat în stilul „cinematografului adevăr",** Asul de pică **descrie viața tinerilor de 16—17 ani într-un mic oraș ceh.**

„Scenariul original — spune Forman — este mai mult sau mai puțin autobiografia generației noastre. Am preferat însă să mutăm povestea situată în 1947, în zilele noastre.





Moarta de la Beverly Hills. Un film polițist (o atestă titlul) și pronunțat erotic Lu, „devoratoarea de bărbați", a fost găsită asasinată. Ancheta întreprinsă urmărește mai puțin să descopere asasinul, cît să prezinte, pe rînd, nenumăratele aventuri amoroase ale victimei (Heidelinde Weis).
Regizorul Michael Pfleghar nu s-a mulțumit să ofere publicului spectacolul unei singure vedete feminine în posturi picante. El le-a angajat și pe cunoscutele stripteseze, gemenele Kessler.



Poștăriță într-un colhoz, eroina bate în fiecare zi drumurile cu tolba ei de scrisori. E război și fiecare familie așteaptă îngrijorată vești de pe front. Îi înțelege: și ea are un fiu ostaș. Într-o zi primește o scrisoare — i se comunică moartea unicului fiu. Durerea o doboară — literalmente — la pămînt. Dar se ridică încet și-și continuă drumul. E așteptată, ea și tolba ei de scrisori.
Aceasta e Povestea unei mame. O poveste simplă, obișnuită și modestă. S-ar părea chiar de loc spectaculoasă. Dar cinefilul modern, mai subtil, apreciază azi mai puțin gesturile grandilocvente, cavalcada de întîmplări nemaiauzite. El e mai sensibil la întîmplarea în aparență comună, măruntă, sub care mocnește adesea tragicul, așa cum o ușoară tremurare a scoarței pămîntului ascunde adevărate cataclisme subterane. Rolul mamei este interpretat de remarcabila actriță sovietică Amina Urmuzahova.



Kate (Rita Tushingham) a plecat la oraș să muncească. Locuiește împreună cu Baba, o prietenă cam ușuratecă. Nu se poate acomoda noului mediu, așa cum nu s-a acomodat nici acasă, printre puritanii severi și ipocriți. Se îndrăgostește de un bărbat care i se pare „altfel" decît ceilalți: e cultivat, mai în vîrstă, are aerul că o înțelege. Dar acesta (Peter Finch) n-are curajul să-și sacrifice comoditatea și o lasă să plece. Și fata cu ochii verzi se întoarce la prietena ei. Acum privește altfel, mai resemnată, mai îngăduitoare viața și oamenii.

Trecerea de la adolescență la maturitate, iată tema filmului de debut al lui Desmond Davis — Fata cu ochii verzi. O transformare care nu e o împlinire, ci o renunțare. Un alt film amar, sobru și antisentimental al noii școli cinematografice engleze.

ci
ne
ma

SECVENȚE



Un autor de romane polițiste în pană de inspirație. O secretară isteață și îndrăgostită de șeful ei pe care încearcă să-l scoată din impas. O suită de peripeții, mai mult sau mai puțin verosimile. Și, în final, căsătoria de rigoare. Din toate aceste ingrediente bine amestecate și garnisite cu fotografii frumos colorate ar fi putut rezulta cu ușurință un film arhiconvențional. Dacă nu l-ar salva, măcar în parte, dialogul sclipitor al lui Duvivier, dacă eroul nu ar fi William Holden. Și în special dacă rolul secretarei nu ar fi interpretat de inteligenta și fermecătoarea Audrey Hepburn (Împreună la Paris, de regizorul Richard Quine).

INFORMAȚII

FEDERICO FELLINI are și el de furcă cu primul său film în culori. Se intitulează Giulietta de gli spiritti (Giulietta spiritelor). Turnarea a început în primele zile ale lunii iunie și o are ca protagonistă pe Giulietta Masina, soția lui Fellini.

SORAYA, fosta împărăteasă a Iranului, angajată prin contract încă de acum doi ani de producătorul Dino De Laurentiis, a găsit în sfîrșit un scenariu pe măsura ei. Nu mai e vorba de Il Segreto (Secretul), o poveste extrasă dintr-un roman de James (regia Alberto Lattuada), ci de un film în trei episoade, Tre volti (Trei fețe). Regizorii sînt Mauro Bolognini, Michelangelo Antonioni și Franco Indovina, un debutant, fost asistent al lui Antonioni și al lui Rosi.

LUIGI ZAMPA a transpus pentru ecran un roman de Giovanni Arpino, Delitto d'onore (Crimă din onoare), care abordează în mod dramatic teme asemănătoare cu cele din ultimele filme ale lui Germi. Interpreți: Enrico Maria Salerno, Monica Vitti, Catherine Deneuve.

VITTORIO DE SICA, împreună cu scenaristul Cesare Zavattini pregătește un film denumit Lumea nouă. „Vreau să fac un film util, nu numai distractiv", spune De Sica. Protagonistă va fi Geraldine Chaplin. Conform scenariului, fratele ei apucă pe căi greșite, sora e infidelă iar tatăl acceptă prea multe compromisuri pentru a mai avea vreo autoritate asupra ei. În aceste condiții, fata ezită pe plan sentimental între un student de aceeași vîrstă cu ea și un cvadragenar. Tatăl trebuie să fie încarnat de Jean Gabin. „Am intenția să realizez filmul cît mai realist cu putință, într-un moment în care diverși regizori se dezinteresează de realitate".

TINTO BRAS e noul copil-minune al cinematografiei italiene. Acest venețian, cam zvăpăiat, elev al lui Rossellini, a debutat anul trecut aducînd la Veneția un film curios și proaspăt, In capo al mondo (La capătul lumii), care a fost blocat timp de un an de cenzură. Pentru a putea fi prezentat publicului, autorul a trebuit să-i schimbe titlul în Chi lavora è perduto (Cine muncește e pierdut) și să străbată din nou, în sens invers, un drum împînzit de comisii. Acum, Bras a cîștigat stima producătorului De Laurentiis, turnînd numai în două zile, episodul La mia signora (Doamna mea) cu Alberto Sordi și Silvana Mangano, episod pentru care fusese prevăzută o întreagă săptămînă de lucru. Rezultatul: un contract cu De Laurentiis, pentru trei filme, primul dintre care — protagonist Alberto Sordi și intitulat Il Marziano (Marțianul) — a început zilele acestea la Asolo, în Veneto.

LUCIANO SALCE, regizorul filmelor La voglia matta (Poftă nebună) și Il federale (Secretarul județean), și-a părăsit se pare verva satirică la adresa societății italiene de astăzi, pentru a aborda un subiect de epocă, El Greco, despre viața faimosului pictor. Filmul e interpretat de Mel Ferrer și Rosanna Schiaffino.

VITTORIO GASSMAN, al cărui ultim film Il Gaucho, turnat în Argentina a fost proiectat zilele acestea cu succes pe ecranele italiene, interpretează în prezent, în regia lui **ETTORE SCOLA**, La Congiuntura (Conjunctura), o povestire în care satira la adresa moravurilor societății contemporane se împletește cu aventurile unei urzeli polițiste à la James Bond.

Acum cîțiva ani, au fost descoperite în Castelul din Praga mai multe tablouri prețioase aparținînd unor pictori valoroși. După cîte s-a constatat, această colecție ar data de pe vremea împăratului Rudolf, mare amator de arte frumoase, sub a cărui domnie Praga a devenit locul de întîlnire a marilor artiști, sculptori, pictori, scriitori și savanți europeni. Zdenek Kopac a turnat un documentar despre aceste opere de artă recent descoperite. Kopac s-a făcut cunoscut prin realizarea unui remarcabil documentar intitulat Un dublu proces, despre viața și opera celebrului scriitor ceh, Franz Kafka.

Cu mai bine de 25 de ani în urmă, scriitorul Vsevolod Vișnevski i-a citit lui Serghei Eisenstein scenariul filmului-roman „Noi, poporul rus". Opera lui Vișnevski a produs o impresie puternică asupra marelui realizator, dar anumite împrejurări nefavorabile l-au împiedicat s-o transpună pe ecran așa cum ar fi dorit. Astăzi, această sarcină i-a revenit regizoarei Vera Stroieva. Pentru ea acest film nu reprezintă doar împlinirea unui vis de o viață, ci și un omagiu în plus adus memoriei marilor Vișnevski și Eisenstein.

Artistă înaripată, purtînd bucuria pe aripile dansului, prima balerină a lumii Maria Plisețkaia este eroina unui film realizat în studiourile documentare din Moscova. Operatorii au urmărit-o cu emoție de la bara de exerciții pe scenă, din scenă în culise, pe stradă, la ea acasă. Filmul va face cunoscute spectatorilor nu numai arta desăvîrșită a balerinei dar și viața ei de toate zilele.
La întrebarea unui gazetar cît timp a studiat baletul, Plisețkaia a răspuns „Nouă ani și toată viața mea".

Premiul „Robert Flaherty" decernat de City College din New-York a revenit în acest an filmelor poloneze Requiem pentru 500.000 de Bossak și Kazmierczak și Duelul de Majewski.

În urma unui plebiscit organizat de hebdomadarul polonez „FILM", premiul „Bastonul de aur" a fost atribuit filmului lui Wojtech Has Dragoste neîmplinită și scurt metrajului realizat de Majewski, Albumul lui Fleischer. Dintre producțiile străine a fost aleasă Viridiana lui Bunuel.

Cineaștii cehoslovaci au făcut o descoperire destul de ciudată: un film turnat de naziști în lagărul de la Terezin destinat să „descrie viața din lagărul de exterminare ca pe o viață idilică rezervată cetățenilor evrei internați acolo".

FRANCESCO ROSI a terminat montajul filmului pe care l-a turnat în Spania în primăvara și în vara trecută. Filmul va fi intitulat Il momento della verita (Momentul adevărului). „Sînt multe de povestit despre Spania" a spus Rosi: „despre don-quijotism, despre demnitatea umană, despre moarte, despre febra corridelor". Am încercat să povestesc liber, cu aparatul de filmat, lucruri care m-au emoționat. Cu acest film, care e povestea unui băiat foarte sărac și care vrea să devină toreador, am încercat să înțeleg sufletul unei țări". Protagonist e Miguel Mateo, zis Miguelin, un toreador care, după un debut extraordinar, și-a văzut cariera ratată din pricina unui accident. Filmul e în culori.



Lisa, soția unui comandant de garnizoană din Bulgaria, se îndrăgostește, în timpul primului război mondial, de un prizonier de război sîrb. De fapt, și ea e o prizonieră, fără cătușe, a mediului pe care îl disprețuiește. Iubirea lor pură și regeneratoare este însă absurdă, pentru că e lipsită de speranță, de perspective, ca și iubirea dintre Doamna cu cățelul și Gurov. (*Hoțul de piersici*, film bulgar de debut al lui Valo Radev, cu Nevena Kokanova și R. Marcovici).









Una din cele mai recente producții DEFA se intitulează *Îngeri în purgatoriu*. Îngerii respectivi nu au de loc nume serafice. Unul e Botosul, altul Episcopul și al treilea Șobolanul. „Îngerii" sălășluiesc în umbra gangurilor și pe străzi murdare. E război și sînt orfani. Tatăl lor și-a dat viața „pentru împărat și țară". Iar mamele lor — cumplită ironie — sînt obligate, pentru ca să cîștige ceva, să lucreze în industria de război. Acestor copii, victime ale războiului, în general, și ale primului război mondial, în special, acestor copii inteligenți, sensibili și morți de foame le-a închinat Herrmann Zschoche filmul său.

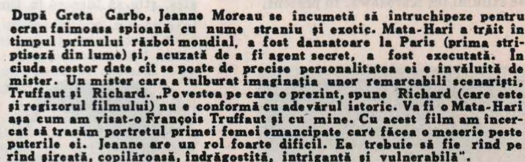
„Această poveste va părea poate de necrezut multora. Totuși ea se bazează pe fapte reale". Cînd un regizor (aci, argentinianul Ruben Cavalotti) face asemenea precizări, e clar că avem de-a face cu un documentar. Filmul său *Femei pierdute* e deci un documentar. Nu pentru că ar fi prins pe viu faptele, ci pentru că datele esențiale comunicate de autor sînt reale. O tînără provincială, plină de candoare, talent și ambiție vine într-un mare oraș să studieze la o școală superioară. Sub paravanul unui institut de artă dramatică se ascunde însă o bandă de traficanți de carne vie.

Doi tineri se iubesc, se logodesc în aplauzele familiei burgheze și așteaptă, — nu mai trebuie să spunem cît de nerăbdători —, să se căsătorească. Dar happy-end-ul întîrzie să se producă. De ce? Doar nu-i împiedică nimic. Au: 1. iubire; 2. acordul părinților; 3. bani.

Am omis însă un „amănunt": tinerii trăiesc în Spania și în Spania — se știe prea bine — datinile bigote au putere de lege. Și una din datini interzice să te căsătorești 6 luni dacă îți moare vreo rubedenie, cît de depărtată. E cazul logodnicei căreia îi decedează din 6 în 6 luni cîte un neam, și căreia i se amînă mereu nunta spre dezolarea logodnicului impacientat.

Zîmbiți, amuzați de absurditatea situației? Și regizorul și-a creat filmul zîmbind. Dar zîmbetul amar smulge vălul negru al ipocriziei și dezvăluie trăsăturile grotești, goyene ale bigoților și bigotismului.

Un alt „amănunt": regizorul Manuel Summers a fost, înainte, caricaturist.



După Greta Garbo, Jeanne Moreau se încumetă să întruchipeze pentru ecran faimoasa spioană cu nume straniu și exotic. Mata-Hari a trăit în timpul primului război mondial, a fost dansatoare la Paris (prima striptiseză din lume) și, acuzată de a fi agent secret, a fost executată. În ciuda acestor date cît se poate de precise personalitatea ei e învăluită de mister. Un mister care a tulburat imaginația unor remarcabili scenariști, Truffaut și Richard. „Povestea pe care o prezint, spune Richard (care este și regizorul filmului) nu e conformă cu adevărul istoric. Va fi o Mata-Hari așa cum am visat-o François Truffaut și cu mine. Cu acest film am încercat să trasăm portretul primei femei emancipate care făcea o meserie peste puterile ei. Jeanne are un rol foarte dificil. Ea trebuie să fie rînd pe rînd șireată, copilăroasă, îndrăgostită, intrigantă și vulnerabilă".

Asul de pică, primul lung metraj al lui Milos Forman, unul din cei mai tineri realizatori cehi, este încununat cu trei premii: „Premiul criticii cinematografului cehoslovac" pe 1963, „Marele premiu" la Locarno, și, recent la Veneția, cu premiul „Cinema '60". Film modern, realizat în stilul „cinematografului adevăr", *Asul de pică* descrie viața tinerilor de 16—17 ani într-un mic oraș ceh.

„Scenariul original — spune Forman — este mai mult sau mai puțin autobiografia generației noastre. Am preferat însă să mutăm povestea situată în 1947, în zilele noastre.





Moarta de la Beverly Hills. Un film polițist (o atestă titlul) și pronunțat erotic Lu, „devoratoarea de bărbați", a fost găsită asasinată. Ancheta întreprinsă urmărește mai puțin să descopere asasinul, cît să prezinte, pe rînd, nenumăratele aventuri amoroase ale victimei (Heidelinde Weis).
Regizorul Michael Pfleghar nu s-a mulțumit să ofere publicului spectacolul unei singure vedete feminine în posturi picante. El le-a angajat și pe cunoscutele stripteuze, gemenele Kessler.



Poștăriță într-un colhoz, eroina bate în fiecare zi drumurile cu tolba ei de scrisori. E război și fiecare familie așteaptă îngrijorată vești de pe front. Îi înțelege: și ea are un fiu ostaș. Într-o zi primește o scrisoare — i se comunică moartea unicului fiu. Durerea o doboară — literalmente — la pămînt. Dar se ridică încet și-și continuă drumul. E așteptată, ea și tolba ei de scrisori.
Aceasta e Povestea unei mame. O poveste simplă, obișnuită și modestă. S-ar părea chiar de loc spectaculoasă. Dar cinefilul modern, mai subtil, apreciază azi mai puțin gesturile grandilocvente, cavalcada de întîmplări nemaiauzite. El e mai sensibil la întîmplarea în aparență comună, măruntă, sub care mocnește adesea tragicul, așa cum o ușoară tremurare a scoarței pămîntului ascunde adevărate cataclisme subterane. Rolul mamei este interpretat de remarcabila actriță sovietică Amina Urmuzahova.



Kate (Rita Tushingham) a plecat la oraș să muncească. Locuiește împreună cu Baba, o prietenă cam ușuratecă. Nu se poate acomoda noului mediu, așa cum nu s-a acomodat nici acasă, printre puritanii severi și ipocriți. Se îndrăgostește de un bărbat care i se pare „altfel" decît ceilalți: e cultivat, mai în vîrstă, are aerul că o înțelege. Dar acesta (Peter Finch) n-are curajul să-și sacrifice comoditatea și o lasă să plece. Și fata cu ochii verzi se întoarce la prietena ei. Acum privește altfel, mai resemnată, mai îngăduitoare viața și oamenii.

Trecerea de la adolescență la maturitate, iată tema filmului de debut al lui Desmond Davis — Fata cu ochii verzi. O transformare care nu e o împlinire, ci o renunțare. Un alt film amar, sobru și antisentimental al noii școli cinematografice engleze.



cinema

SECVENȚE

Un autor de romane polițiste în pană de inspirație. O secretară isteață și îndrăgostită de șeful ei pe care încearcă să-l scoată din impas. O suită de peripeții, mai mult sau mai puțin verosimile. Și, în final, căsătoria de rigoare. Din toate aceste ingrediente bine amestecate și garnisite cu fotografii frumos colorate ar fi putut rezulta cu ușurință un film arhiconvențional. Dacă nu l-ar salva, măcar în parte, dialogul sclipitor al lui Duvivier, dacă eroul nu ar fi William Holden. Și în special dacă rolul secretarei nu ar fi interpretat de inteligenta și fermecătoarea Audrey Hepburn (Împreună la Paris, de regizorul Richard Quine).

INFORMAȚII

FEDERICO FELLINI are și el de furcă cu primul său film în culori. Se intitulează Giulietta de gli spiritti (Giulietta spiritelor). Turnarea a început în primele zile ale lunii iunie și o are ca protagonistă pe Giulietta Masina, soția lui Fellini.

SORAYA, fosta împărăteasă a Iranului, angajată prin contract încă de acum doi ani de producătorul Dino De Laurentiis, a găsit în sfîrșit un scenariu pe măsura ei. Nu mai e vorba de Il Segreto (Secretul), o poveste extrasă dintr-un roman de James (regia Alberto Lattuada), ci de un film în trei episoade, Tre volti (Trei fețe). Regizorii sînt Mauro Bolognini, Michelangelo Antonioni și Franco Indovina, un debutant, fost asistent al lui Antonioni și al lui Rosi.

LUIGI ZAMPA a transpus pentru ecran un roman de Giovanni Arpino, Delitto d'onore (Crimă din onoare), care abordează în mod dramatic teme asemănătoare cu cele din ultimele filme ale lui Germi. Interpreți: Enrico Maria Salerno, Monica Vitti, Catherine Deneuve.

VITTORIO DE SICA, împreună cu scenaristul Cesare Zavattini pregătește un film denumit Lumea nouă. „Vreau să fac un film util, nu numai distractiv", spune De Sica. Protagonistă va fi Geraldine Chaplin. Conform scenariului, fratele ei apucă pe căi greșite, sora e infidelă iar tatăl acceptă prea multe compromisuri pentru a mai avea vreo autoritate asupra ei. În aceste condiții, fata ezită pe plan sentimental între un student de aceeași vîrstă cu ea și un cvadragenar. Tatăl trebuie să fie încarnat de Jean Gabin. „Am intenția să realizez filmul cît mai realist cu putință, într-un moment în care diverși regizori se dezinteresează de realitate".

TINTO BRAS e noul copil-minune al cinematografiei italiene. Acest venețian, cam zvăpăiat, elev al lui Rossellini, a debutat anul trecut aducînd la Veneția un film curios și proaspăt, In capo al mondo (La capătul lumii), care a fost blocat timp de un an de cenzură. Pentru a putea fi prezentat publicului, autorul a trebuit să-i schimbe titlul în Chi lavora è perduto (Cine muncește e pierdut) și să străbată din nou, în sens invers, un drum împînzit de comisii. Acum, Bras a cîștigat stima producătorului De Laurentiis, turnînd numai în două zile, episodul La mia signora (Doamna mea) cu Alberto Sordi și Silvana Mangano, episod pentru care fusese prevăzută o întreagă săptămînă de lucru. Rezultatul: un contract cu De Laurentiis, pentru trei filme, primul dintre care — protagonist Alberto Sordi și intitulat Il Marziano (Marțianul) — a început zilele acestea la Asolo, în Veneto.

LUCIANO SALCE, regizorul filmelor La voglia matta (Poftă nebună) și Il federale (Secretarul județean), și-a părăsit se pare verva satirică la adresa societății italiene de astăzi, pentru a aborda un subiect de epocă, El Greco, despre viața faimosului pictor. Filmul e interpretat de Mel Ferrer și Rosanna Schiaffino.

VITTORIO GASSMAN, al cărui ultim film Il Gaucho, turnat în Argentina a fost proiectat zilele acestea cu succes pe ecranele italiene, interpretează în prezent, în regia lui **ETTORE SCOLA**, La Congiuntura (Conjunctura), o povestire în care satira la adresa moravurilor societății contemporane se împletește cu aventurile unei urzeli polițiste à la James Bond.

Acum cîțiva ani, au fost descoperite în Castelul din Praga mai multe tablouri prețioase aparținînd unor pictori valoroși. După cîte s-a constatat, această colecție ar data de pe vremea împăratului Rudolf, mare amator de arte frumoase, sub a cărui domnie Praga a devenit locul de întîlnire a marilor artiști, sculptori, pictori, scriitori și savanți europeni. Zdenek Kopac a turnat un documentar despre aceste opere de artă recent descoperite. Kopac s-a făcut cunoscut prin realizarea unui remarcabil documentar intitulat Un dublu proces, despre viața și opera celebrului scriitor ceh, Franz Kafka.

Cu mai bine de 25 de ani în urmă, scriitorul Vsevolod Vișnevski i-a citit lui Serghei Eisenstein scenariul filmului-roman „Noi, poporul rus". Opera lui Vișnevski a produs o impresie puternică asupra marelui realizator, dar anumite împrejurări nefavorabile l-au împiedicat s-o transpună pe ecran așa cum ar fi dorit. Astăzi, această sarcină i-a revenit regizoarei Vera Stroieva. Pentru ea acest film nu reprezintă doar împlinirea unui vis de o viață, ci și un omagiu în plus adus memoriei marilor Vișnevski și Eisenstein.

Artistă înaripată, purtînd bucuria pe aripile dansului, prima balerină a lumii Maria Plisețkaia este eroina unui film realizat în studiourile documentare din Moscova. Operatorii au urmărit-o cu emoție de la bara de exerciții pe scenă, din scenă în culise, pe stradă, la ea acasă. Filmul va face cunoscute spectatorilor nu numai arta desăvîrșită a balerinei dar și viața ei de toate zilele.
La întrebarea unui gazetar cît timp a studiat baletul, Plisețkaia a răspuns „Nouă ani și toată viața mea".

Premiul „Robert Flaherty" decernat de City College din New-York a revenit în acest an filmelor poloneze Requiem pentru 500.000 de Bossak și Kazmierczak și Duelul de Majewski.

În urma unui plebiscit organizat de hebdomadarul polonez „FILM", premiul „Bastonul de aur" a fost atribuit filmului lui Wojtech Has Dragoste neîmplinită și scurt metrajului realizat de Majewski, Albumul lui Fleischer. Dintre producțiile străine a fost aleasă Viridiana lui Bunuel.

Cineaștii cehoslovaci au făcut o descoperire destul de ciudată: un film turnat de naziști în lagărul de la Terezin destinat să „descrie viața din lagărul de exterminare ca pe o viață idilică rezervată cetățenilor evrei internați acolo".

FRANCESCO ROSI a terminat montajul filmului pe care l-a turnat în Spania în primăvara și în vara trecută. Filmul va fi intitulat Il momento della verita (Momentul adevărului). „Sînt multe de povestit despre Spania" a spus Rosi: „despre don-quijotism, despre demnitatea umană, despre moarte, despre febra corridelor". Am încercat să povestesc liber, cu aparatul de filmat, lucruri care m-au emoționat. Cu acest film, care e povestea unui băiat foarte sărac și care vrea să devină toreador, am încercat să înțeleg sufletul unei țări". Protagonist e Miguel Mateo, zis Miguelin, un toreador care, după un debut extraordinar, și-a văzut cariera ratată din pricina unui accident. Filmul e în culori.

cinema

CORES-PONDENȚĂ

andrzej WAJDA

realistul — romantic



Andrzej Wajda. E greu de găsit un cineast a cărui biografie să spună atît de mult despre filmele poloneze în general. Drumul creației lui Wajda este atît de caracteristic, încît constituie parcă o copie redusă a drumului parcurs în ultimii zece ani de întreaga cinematografie polonă.

Wajda a debutat în 1955. Avea pe atunci 28 de ani. Alături de numai cîțiva regizori cu stagiu antebelic și care la acea dată aveau în jur de 40 de ani, toți ceilalți erau băieți tineri, primii absolvenți ai Școlii Superioare de Cinematografie din Lodz. Fuseseră educați (spre deosebire de profesorii lor) departe de influența mutilantă, mercantilă. Nici unul dintre ei nu se îndoia, din capul locului, că filmul este o artă și că se cuvine să fie pus în slujba poporului.

Din punct de vedere politic, tinerii aceștia erau reprezentanții generației maturizate prematur în anii grei ai războiului.

Primul film al lui Wajda s-a numit *Generație*. După exemplul unui grup de tineri comuniști din perioada ocupației, creatorul încerca să reconstituie genealogia noii orînduiri. Se străduia să definească acele forțe, care au chemat la viață Polonia Populară. Aparent în lucrul acesta nu era nimic nou. *„Generație"* însă impunea și un ton nou, care nu i-a scăpat spectatorului. În comparație cu textul literar (romanul lui B. Czeszko), Wajda a renunțat să urmărească nenumăratele forme ale luptei împotriva ocupantului, a eliminat episoadele „de efect", rezervîndu-și spațiul necesar unei subtile creionări a personajului. „Trezirea conștiinței proletariatului", element propriu lui Pudovkin, era tratat cu o adîncă cunoaștere a psihologiei adolescentului de la periferia orașului, care descoperă adevărul luptei și, o dată cu el, adevărul dragostei.

Regizorul obținea simpatia spectatorului pentru eroul filmului, în primul rînd pe plan emoțional. Spectatorul se identifica cu eroul nu atît pe plan rațional, cît mai ales datorită bărbăției cu care tînărul muncitor se arăta credincios cauzei și reușea să învingă tragedia sa personală.

Toate succesele și eșecurile ulterioare ale lui Wajda erau prefigurate în acest debut al său: scrutarea istoriei dintr-un unghi de vedere emoțional, romantismul, senzualitatea exuberantă a viziunii și înclinarea către expresia plastică excesivă, uneori de-a dreptul barocă.

Următorul film al lui Wajda a fost *Canalul* (1957), episod uimitor și absurd din cel de-al doilea război mondial.

Desenul delicat al lui Wajda, avînd drept fundal un infern dantesc a reprezentat o apoteoză mai adevărată a eroismului răscoalei decît valul de filme create în aceeași perioadă, tradiționale, „senin patriotice", filme ideale pentru celebrarea unor sărbători naționale.

Următorul film al lui Wajda *Cenușă și diamant* (1958, după romanul lui J. Andrzejewski), îl consider o culme nu numai în activitatea sa regizorală, ci în întreaga cinematografie polonă. În acest film apar ambele teme: stabilirea genealogiei socialismului în Polonia și studiul destinului unei generații care, în timpul războiului, a fost departe de comuniști.

Deși, din punct de vedere formal *Cenușă și diamant*, este un așa-numit „film de război" (în cursul acțiunii sosește știrea despre capitularea Germaniei), ocupantul hitlerist rămîne în afara tabloului general, fiind vorba exclusiv de dificilele „probleme poloneze". Două figuri stau față în față: secretarul de partid, menit să reconstruiască viața, și partizanul dintr-o organizație de dreapta, căruia i se poruncește ca arma pe care a ridicat-o împotriva cotropitorilor s-o întoarcă împotriva compatrioților săi. Conflictul tragic dintre doi oameni care visează la victoria vieții nu este estompat. Partizanul se supune pentru ultima oară ordinelor tovarășilor săi de arme de pînă atunci și îl ucide pe secretar, iar după aceea piere de gloanțele unei patrule militare.



Un sfîrșit implacabil, ca și destinul eroilor acestui tragic poem realist
Ei iubeau viața.

Există între cele două personaje centrale o legătură, o legătură paradoxală, și reală între doi oameni care năzuiesc cu putere să fie creatorii istoriei. Deosebirea dintre ei, deosebirea fundamentală constă însă în aceea că în timp ce unul moare apărînd cauza pe care a îmbrățișat-o de bună voie, celălalt piere în mod tragic, după ce a pierdut credința în sensul celor ce i s-a poruncit să facă și înainte de a apuca să ia totul de la început.

Cu această patetică temă politică, Wajda atinge maximum de expresivitate. Folosește mijloace violente, asociații neașteptate, surse de lumini contrastante, o gamă de efecte sonore. Imaginația sa nestăvilită de romantic îl împinge aici pe Wajda pînă la limitele bunului gust, peste care din păcate va trece în *Lotna* (1959) ceva intermediar între o legendă cu ulani și o satiră la adresa unui anumit stil de gîndire care a determinat dezastrul din anul 1939.

O totală înnoire a artei lui Wajda aduce filmul *Vrăjitorii nevinovați* (1960) o încercare ironică, dar binevoitoare de a demonstra „obositului tineret al erei atomice" lipsa de sinceritate ce-l caracterizează. Simularea cinismului, prin intermediul unui cuplu de tineri într-un duel amoros, este surprinsă cu o adevărată perfecțiune (cele mai bune dialoguri din filmul polon!). De n-ar fi acel final prea puțin fericit („optimismul" său ostentativ duce la concluzii inutil pesimiste) s-ar putea vorbi despre cea mai bună dramă contemporană, și faptul că se referă la un mediu prea puțin numeros, nu schimbă cu nimic concluzia.

După *Samson* (1961), dramă din vremea ocupației despre un evreu „condamnat pentru crima de a exista", în care personajul este plasat în centrul unei scenografii excesiv de stranii și demonice, Wajda începe să lucreze peste graniță. În Iugoslavia turnează filmul *Lady Macbeth din Județul Mțenok*, dramă a unor mari pasiuni, după romanul scriitorului rus din secolul al XIX-lea, Leskov.

În schimb, în filmul francez *Dragostea la 20 de ani*, Wajda se ridică la nivelul celor mai bune filme ale sale despre „problemele polone". Aici apare din nou o „generație eroică", din vremea războiului, dar avînd cu 20 de ani mai mult. Reprezentantul acestei generații, astăzi un încasator nearătos, odinioară un războinic romantic, salvează un copil, care a nimerit în ghearele unui urs sălbatic dintr-o grădină zoologică. O fată tînără îl răsplătește pe salvator acordîndu-i atenție, dar după cîteva ceasuri de intimitate constată cu spaimă că eroul romanului ei este un ins cu totul banal și nicidecum un erou de basm.

Dialogul generației lui Wajda cu celelalte generații se sfîrșește cu o dezamăgire de amîndouă părțile. Experiența lor apare ca prea dificilă pentru ca să și-o poată comunica reciproc. Oare să fie astfel în toate împrejurările? Să fie oare conflictul de neînlăturat? Răspunsul la aceste întrebări le-am auzit cu plăcere chiar de la Wajda.

Din păcate, deocamdată nu poate fi vorba de așa ceva. Cel mai interesant dintre regizorii polonezi ecranizează acum (într-un film lung în două serii) marele roman istoric al lui Zeromski *Oseminte*. Și cu toate că în această epopee napoleoneană sînt importante nu balistica și pirotehnica, ci problemele care-i sînt de mult apropiate romanticului nostru: sensul eroismului, prețul libertății, dependența destinului unui individ de destinul poporului, am fi preferat ca Wajda să-și concentreze eforturile pentru a aborda conflicte mai ascuțite și mai apropiate în timp de noi.

Jerzy PLAZEWSKI



Premiul Special al Juriului la cel de-al XXV-lea Festival internațional al filmului de la Veneția

HAMLET





O PRODUCȚIE A STUDIOURILOR „LENFILM"

Scenariul și regia: GRIGORI KOZÎNȚEV
Imaginea: IONAS GRIȚIUS
Muzica: DMITRI ȘOSTAKOVICI

Cu: I. SMOKTUNOVSKI, A. VERTINSKAIA, M. NAZVANOV, E. RADZIN, I. TOLUBEEV, V. ERENBERG, S. OLEKSENKO, V. MEDVEDEV







ANCHETA revistei CINEMA

Dorind să înfățișeze mai amplu și, în cazul de față, sintetic opiniile spectatorilor despre filmele romînești, redacția adresează tuturor cititorilor invitația de a răspunde la:

ANCHETA REVISTEI „CINEMA": Filmele romînești ale anului 1964

prin:

I — notarea de la 1 la 5 puncte — (5 reprezentînd calificativul maxim) — a următoarelor filme romînești prezentate pe ecrane în 1964 (în ordinea premierelor): Pisica de mare, Pași spre lună, Un surîs în plină vară, Dragoste lungă de-o seară, Anotimpuri, Dragoste la zero grade, Străinul, Comoara din Vadul Vechi, Casa neterminată;

2 — motivarea succintă a calificativului acordat.

Rezultatul anchetei va fi anunțat în numărul 2/1965 al revistei „CINEMA". Vor fi publicate de asemenea cele mai semnificative răspunsuri, sub semnătura autorilor lor.

ANCHETA REVISTEI „CINEMA": Filmele romînești ale anului 1964

rămîne deschisă pînă la 30 decembrie 1964. Răspunsurile se primesc pe adresa: Revista „CINEMA", Bulevardul 6 Martie Nr. 65, București, cu mențiunea Pentru anchetă.

ANCHETA revistei CINEMA

■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Eugen Mandric ■ Redactor artistic: Vlad Mușatescu ■ Prezentarea tehnică: I. Făgărășanu ■ Coperta I: Hedy Löfler ■ Coperta IV: Unifrance ■ Redacția și administrația: București, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București ■ Exemplarul 5 lei.

41.017

Actrița franceză CATHERINE DENEUVE, cunoscută publicului nostru din filmul lui Jacques Demy „Umbrelele din Cherbourg".

Radu Beligan și filmul

Corespondențe: GRECIA—FRANȚA ITALIA — JAPONIA

Niculae Petru 23

CRONICI • MERIDIANE • SECVENȚE • INSTANTANEE • INFORMAȚII • ANTOLOGIE

cinema

